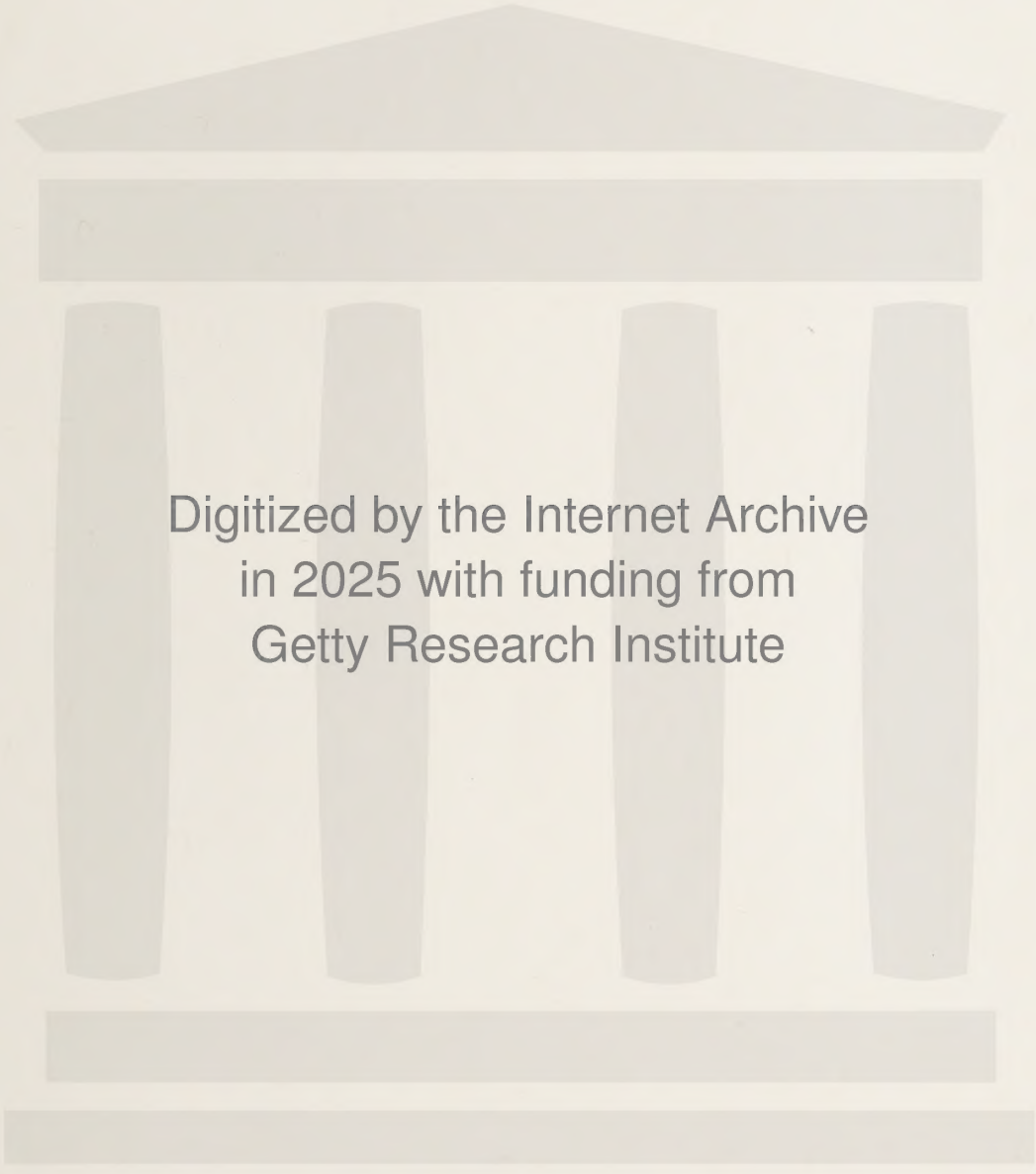
THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars1315unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

XIII—XV

1926—1928

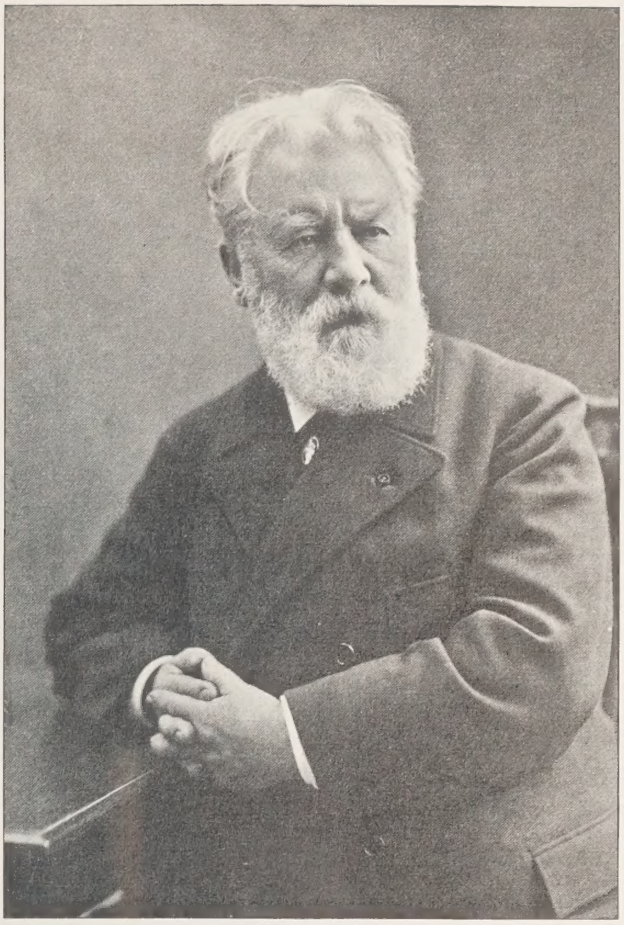
KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

1926—1928

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI
1929—1930

N
1915
A1
v. 13-15

THE GETTY CENTER
LIBRARY



CARL JACOBSEN
NY CARLSBERGFONDETS STIFTER

Da Carl Jacobsen og hans Hustru i 1902 oprettede Ny Carlsbergfondet, var det vel de færreste givet at forudse, hvilken Betydning det med Tiden skulde faa for saa mange Sider af vort Kunstliv. Der maatte gaa en Række af Aar, inden Fondet kunde virke fuldt ud efter dets Bestemmelse. Men dets Stifters Forventninger blev ikke gjort til Skamme; om ikke før saa ved dets 25 Aars Jubilæum maatte det staa klart for alle, med hvilket næsten overmenneskeligt Storsind denne Gave var givet.

Det havde ligget nær, at Carl Jacobsen først og fremmest havde betænkt sit eget Museum paa alle Maader. Det var jo ikke Smaating, Glyptoteket var anlagt paa; det vilde altid have god Anvendelse for selv meget store Midler. Men hvor kære hans egne Samlinger end var ham, havde Carl Jacobsen dog

allerede ved mere end een Lejlighed vist, hvor hjælpsom han kunde være overfor andre Museer endda paa Omraader, der maatte ligge ham ret fjærnt. Ikke mange ved, at Kobberstiksamlingen saa tidligt som fra 80'erne skylder ham et af dens smukkeste Blade, et udmærket Tryk af Rembrandts Radering »De tre Træer«.

Med Oprettelsen af Ny Carlsbergfondet viste han fuldt, hvor vidtomspændende hans Kærlighed til Kunsten var. Kun faa er de Former, hvorunder Fondet ikke kan yde sin Støtte, hvor det gælder Malerkunst, Skulptur, grafisk Kunst, Arkitektur, Kunstindustri, Havekunst, Kunstvidenskab, og det er ikke mange Fundatser, der giver en Bestyrelse saa frie Hænder.

Det er da ogsaa efterhaanden blevet til et overvældende Antal Ansøgninger, dets Direktion maa tage Stilling til i de ugentlige Møder, der holdes næsten hele Aaret rundt, en for en Legatbestyrelse meget sjælden Arbejdsmaade, der giver Fondet den højeste Virkekraft.

Statens Museum for Kunst har ikke været Fondets Stedbarn. De sidste Aars betydelige Erhvervelser af ældre fremmed Kunst havde, tiltrods for at vor Rigsdag efter Landets Forhold ingenlunde har behandlet Museet karrigt, ikke været mulige uden Fondets meget betydelige Støtte; ogsaa til Køb af ældre og nyere dansk Kunst har det givet Museet store Beløb, og Kobberstiksamlingen, hvis Statsbevillinger desværre slet ikke er fulgt med Tiden, har det været en god Ven.

Endelig har Kunstmuseets Aarsskrift modtaget en Understøttelse, der har bragt det over vanskelige Forhold, og der er dertil ikke knyttet anden Betingelse, end at det — hvad der kun kan være en Fordel — yderligere udvikler den Kontakt, det i alle sine Leveaar har haft med Glyptoteket og andre af vore Museer.

Carl Jacobsen vil vel altid for sine Landsmænd og de mange fremmede, der besøger hans By, først og fremmest staa som Glyptotekets Stifter. Han bør med lige saa stor Taknemlighed mindes for sin anden store Gave til Fædrelandet: Ny Carlsbergfondet, der takket være dem, i hvis Hænder denne hans Arv til os paa forskellig Maade har været betroet, er blevet ikke mindre betydningsfuld.

INDHOLD

FREDERIK POULSEN: Mellem Glyptotekets romerske Portrætter 1
OSKAR FISCHEL: Kunstmuseets nye Tizian 57
HENNY GLARBO: Dronning Elisabeths Gravmæle i Gent 67
HARALD INGHOLT: Ba'aljatons Gravstele 81
LEO SWANE: Delacroix' Portræt af George Sand paa Ordrupgaard 95
V. THORLACIUS-USSING: Nogle nyfundne Arbejder af Claus Berg 109
RAGNAR HOPPE: J. F. Willumsen stora Relief i Statens Museum for Kunst 118
G. FALCK: Mester Michiel og Kunstmuseets Portræt af Christiern II 129
V. THORLACIUS-USSING: Nogle ældre tyske Haandtegninger i Kobberstiksamlingen 137
G. FALCK: Et florentinsk Predella-Billede fra Midten af det 14. Aarhundrede .. 157
RICHARD OFFNER: En Predella i Daddis Stil 157
SVEND RØNNE: Lidt om italiensk 14. Aarh.s Maleteknik 169
G. FALCK: Maleri- og Skulptursamlingens Tilvækst fra Juli 1925 til 1929 177
LEO SWANE: Kobberstiksamlingen 197
HENNY GLARBO: Nogle Undersøgelser om Jens Juels Slægt og Barndomshjem . 207
LEO SWANE: Et Monotypi i Kobberstiksamlingen af G. B. Castiglione 217
Mindre Meddelelser 219
Fortegnelse over Illustrationerne 221
Register over Kunstnernavne 225

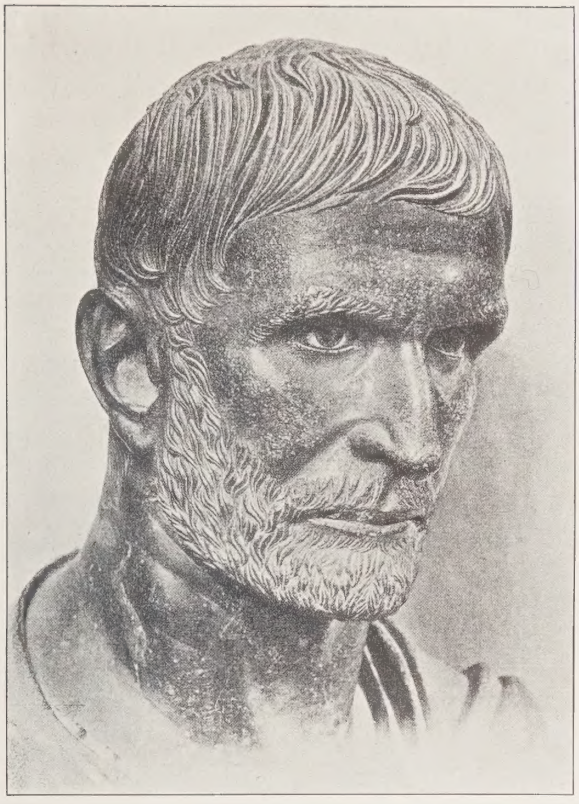


Fig. 1. Saakaldt Brutus. Romersk Broncehoved.
Konservatorpaladset. Rom.

MELLEM GLYPTOTEKETS ROMERSKE PORTRÆTTER

I. TIDLIG ROMERSK PORTRÆTKUNST

I sin Marcellusbiografi (21) fortæller Plutarch, at det var Erobringen af Syrakus i 212 f. Kr., altsaa under den anden puniske Krig, der først bragte Romerne i Berøring med græsk Kunst, en Tradition, der ogsaa findes hos Livius (XXV 40). Mens Fabius nemlig efter Erobringen af Tarent lod Indbyggerne beholde deres Billedværker, »deres vrede Guder«, som den romerske Feltherre udtrykte det, saa befalede Marcellus, der elskede hellenisk Kunst og Videnskab, selv om hans aktive Liv forhindrede ham i at dyrke

dem[1], at de skønneste Kunstværker fra det rige Syrakus skulde føres til Rom, »der hidtil hverken havde haft eller kendt saadanne herlige Kunstværker«. Rom havde paa den Tid overhovedet ingen Kunst, siger Plutarch, kun barbariske Vaaben og andet blodigt Bytte fra Krigene. Rom var en Krigsborg, rustet til Krig og med talrige Krigstrofæer, men nu lærte Marcellus Romerne »Dovenskab og Snakkesalighed, saa de tilbragte en stor Del af Dagen med forfinet Samtale om Kunst og Kunstnere«.

Fig. 2. Saakaldt Ennius. Vatikanet.

Saa hurtig er Udviklingen naturligvis ikke forløbet. Men Sandheden kommer frem i gamle Catos Vrede mod de usalige Billedværker fra Syrakus, der aabnede Ungdommens Øjne for græsk Kunst, saa man grinede ad de gamle ærværdige Terrakotta-Billeder, der smykkede Roms ældste Bygninger, og som for en stor Del var udført af etruskiske Kunstnere.

Bortførelsen af Kunstværker gentog sig i andet Aarh. f. Kr. ved Karthagos Fald og Grækenlands Erobring, og fra den Tid, Midten af Aarhundredet, daterede man senere Begyndelsen til den gamle Romeraands Opløsning[2]. Den store Feltherre Aemilius Paulus var en af de første Romere, der gav sine Børn en litterær og kunstnerrisk Opdragelse efter græske Forbilleder[3]. Men Feltherren Mummius, Korinths Erobrer, var endnu saa uerfaren i kunstneriske Spørgsmaal, at da han beordrede de største græske Kunstneres Malerier og Statuer transporterede til Italien, lod han Entreprenørerne vide, at hvis der bortkom noget, maatte de erstatte det med nylavede Kunstværker[4].

Grækeraanden mødte Modstand helt ned i den romerske Kejsertid, og Marius, Sullas Modstander, havde sikkert mange Menings-

[1] Plutarch: Marcellus 1. [2] Velleius Paterculus II, 1, 1—2. [3] Plutarch: Paulus 6.
[4] Velleius Paterculus I, 13, 4.

fæller, naar han udtalte, at han fandt det latterligt at sætte sig ind i Videnskaber, som man maatte lære af Folk, der var andres Trælle[1]. Hvor farligt det endnu ved Republikens Slutning var at give sig ud for Kunstkender — elegantes kaldte Romerne den Slags Folk[2] — viser talrige Steder i Ciceros Verrestaler. Cicero siger etsteds (IV 4) om sig selv: »Jeg har virkelig under denne Undersøgelse været i Stand til at lære Kunstnernes Navne«, og et andet Sted tilføjer han efter Lovprisningen af en skøn Heraklesstatue (IV 94) forsigtig: »Og dog forstaar jeg mig ikke saa meget paa den Slags Ting, jeg har blot set meget.« I Talen for den maniliske Lov siger han (40) om Pompejus i Lilleasien: »Han ikke blot ikke røvede Kunstværker, men han nedlod sig ikke engang til at betragte dem«. Man hører Pøbelens Bifaldslarm efter den Replik. Og hvor maa ikke Cicero i hele Talen for Digteren Archias stadig forsikre, at han som god Romer egentlig ikke kender noget videre til græsk Digtning! Lefleriet med romersk Bornerthed faar et uhyggeligt Udslag i Begyndelsen af Ciceros filosofiske Værk: Tusculanae disputationes (I 1), idet han her hævder, at Romerne har gjort alt, hvad de selv opfandt, bedre end Grækerne og forbedret alt, hvad de modtog af dem. Bevisførelsen blues man ved at gentage. I Afhandlingen om Talerkunst, »Brutus«, taler Cicero om »disse Smaatterier« (haec minora) (70), og dette Udtryk om Arkitektur og Billedkunst gentages af Quintilian[3]. Hvor Cicero ikke skriver for et større Publikum, kan han sige (Paradoxa 38): »Ogsaa jeg har et uddannet kunstnerisk Blik

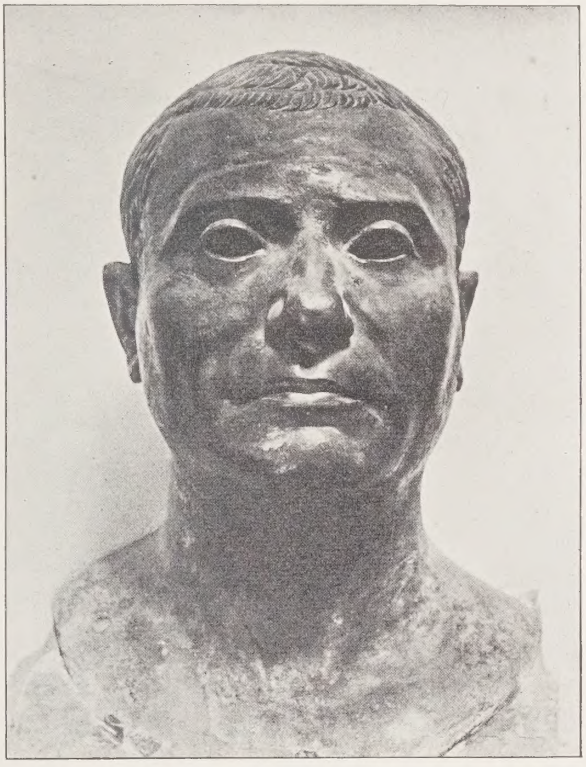


Fig. 3. L. Norbanus Sorex. Neapel.

[1] Plutarch: Marius 2. [2] Cicero: In Verrem IV, 98. [3] II 21, 8—9: artes minores.

(oculos eruditos)«, og i Brevene til Vennerne vover han endog at være helt ærlig. Meget ivrig drøfter han der med Vennen Atticus Indkøb i Athen af Statuer, Buster og Malerier til Udsmykning af sin Villa i Tusculum[1], men i et andet Vennebrev[2] tilstaar han aabenhjertig, at han egentlig kun bryder sig om Malerier; Statuer kan være gode nok til Udsmykning, men er ikke noget værd i sig selv.

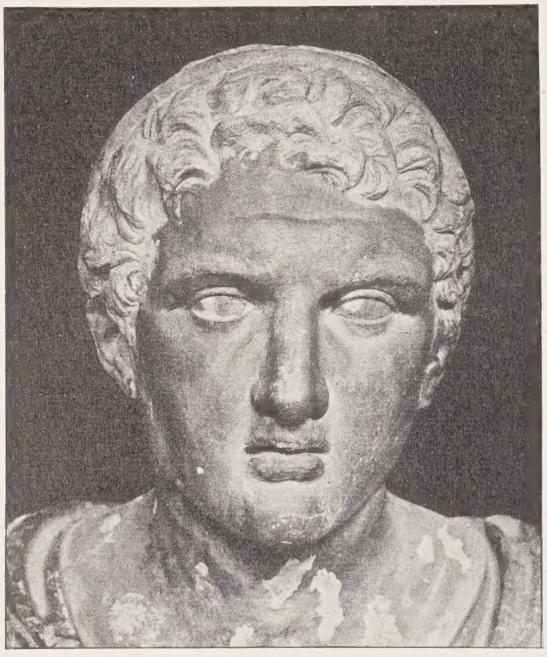


Fig. 4. Portræt af en ung Græker. München, Residensen.

Ved Kejsertidens Begyndelse giver Vergil endnu en Gang Udtryk for romersk Opfattelse i de berømte Strofer (Aeneis VI 847 ff):

excudent alii spirantia
mollius aera
(credo equidem), vivos ducent de marmore vultus,
— — — — — — — —
tu regere imperio populos,
Romane, memento.

(Andre (nl. Grækerne) vil med større Finhed udhamre Broncestatuer, der ser ud, som de aandede, og vil — for mig gerne — drage levende Ansigter ud af Marmoret. — — — — — — Men du, Romer, skal huske, at det er din Opgave at herske og byde over Folkeslagene.)

Derimod kan Horats nok tillade sig lidt Spot over sine Landsmænd, naar de vil kappes med Grækerne i Digtning og Veltalenhed[3].

Den yngre Plinius fortsætter, hvor Cicero slap, og forsikrer i et Brev om Købet af en korinthisk Broncestatue gentagne Gange med Stolthed, at han ganske mangler Kunstforstand[4], og hans lærde Onkel, den ældre Plinius, der dog har afskrevet en hel Dynge Kunst- og Kunstnerlitteratur i sin »Naturhistorie«, er fuld af haanlige Be-

[1] Ad Atticum I, 1, 4, 6, 8, 9, 10. [2] Ad familiares VII, 23. [3] De arte poetica, 325 ff. [4] Epist. III, 6.

mærkninger om sin Tids virkelige eller indbildte Kunstkendere[1] og gyser ved den blotte Tanke om at studere de græske Helligdommes vældige Statuemasser: »Hvilken dødelig kan overkomme det, og hvad Nytte skulde det Kendskab være til?[2]« Men samme Forfatter indrømmer dog ærligt, at Livet i det urolige Rom ikke begunstigede den stille Kunstbetragtning[3].

Fig. 5. Romer i Himation. Glyptoteket nr. 528.

Bortset fra Snobberiet for de store Navne i græsk Kunst, som Plinius haaner, er der særlig to Ting, der præger Romernes Samlervirksomhed i Kejsertiden, den historiske Interesse og Glæden ved kostbare Stenarter. Den yngre Plinius[4] samler en hel Del Statuer af romerske Kejsere, der nedarvet gennem Generationer har staaet spredt over en stor Landejendoms Omraade, i et enkelt Kapel. Man mærker her den gode romerske Systematik og Interessen for Kejsernes Ansigter, og et større Fund af Kejserbilleder i Veleia, der nu findes samlet i Museet i Parma, illustrerer ypperligt dette Pliniussted[5].

Glæden ved kostbare Stenarter, der begynder at vaagne under Augustus, men da endnu brydes med gammel Romeraand, saaledes at selv Horats maa moralisere, naar han taler om Sorgerne, der flyver under de fine Elfenbens Kasettelofter o.s.v., og som bliver stærkere under Nero, faar først sit litterære Udtryk under Kejser Domitian, i Digteren Statius' »Silvae«. Her beskrives kostbare Romervillaer med en Svælgen i Marmorarternes Pragt, der vidner om mere Parvenusmag end Kunstforstand.

[1] Nat. hist. XXXIV, 6. [2] Nat. hist. XXXIV, 35 og 37. [3] Nat. hist. XXVI, 27. [4] Epist. ad Trajanum, 8. [5] Fr. Poulsen: Porträtstudien in nordital. Provinzmuseen (Vid. Selsk. Medd. XV, 4) S. 47 ff.

Man forstaar først dette ved Modsætningen: Grækernes Glæde ved skøn Kunst. Allerede Platon kunde lade Sokrates drøfte med

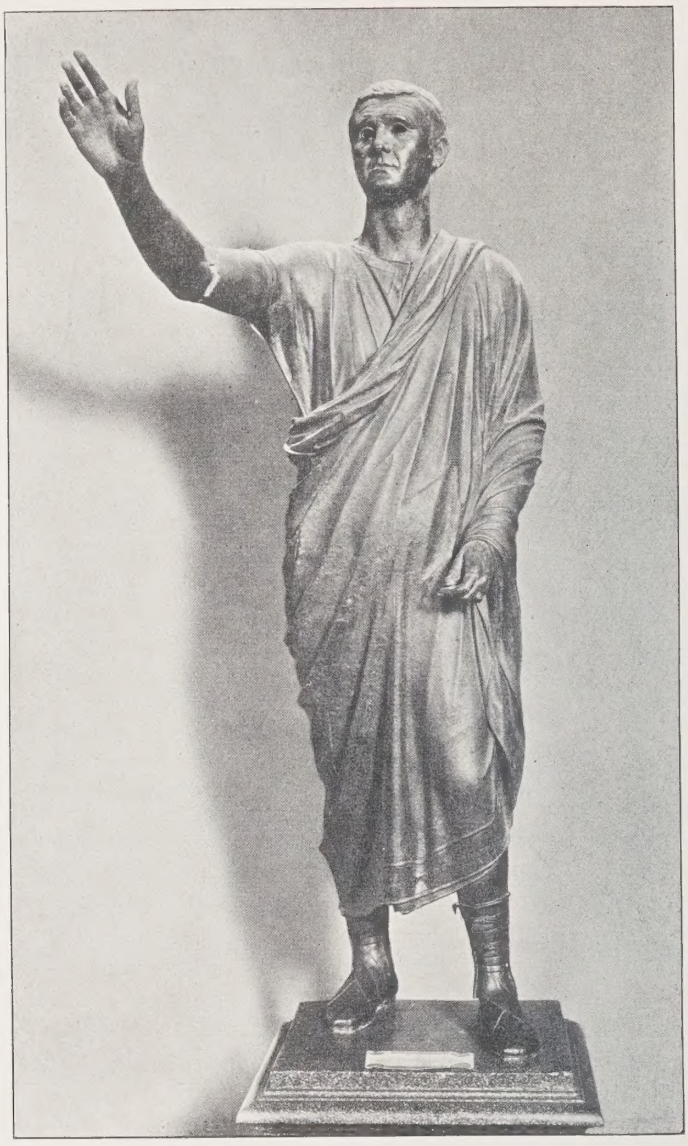


Fig. 6. Etruskisk Broncestatue, saakaldt Arringatore. Florens.

Athens fornemme unge Mænd Muligheden af at gaa i Lære hos en Læge eller hos en Billedhugger som Polykleitos eller Feidias[1]. Med hvilke mærkelige Følelser fornemme Romere har læst dette, lærer vi af et Sted hos Livius (XXIV 24, 3), hvor han taler om en tragisk

[1] Protagoras 311, c.

Skuespiller, som en fornem Syrakusaner havde gjort til sin Ven og Fortrolige: »Han (Skuespilleren) havde baade god Byrd og Formue, og Kunsten gjorde heller ikke nogen Skade her, fordi den Slags Ting ikke er nogen Skam hos Grækerne«.

Og hvor har romerske Feltherrer moret sig ved at læse om Demetrios Poliorketes, at han ikke vilde anvende svært Skyts overfor Byen Jalysos paa Rhodos for ikke at komme til at ødelægge et Maleri af Protagoras, hvorved han gik Glip af Sejren[1]. Efter Hellas' politiske Umyndiggørelse blev Kærligheden til den gamle Kunst endnu stærkere og faar gentagne Gange Udtryk i Ciceros Verrestaler, f. Eks. IV 132—133: »Derfor kan vi forstaa af deres Klager, hvor bittert de følte det, der maaske synes os ligegyldigt, ja foragteligt — — —, thi ingen By i hele Lilleasien og Grækenland har nogensinde frivilligt solgt nogen Statue, noget Maleri, kort sagt noget kunstnerisk Pragtværk i Byen til nogensomhelst.«

Fig. 7. Mønt fra Aar 65 f. Kr., forestillende M. Aemilius Lepidus kransende Ptolemaios 201 f. Kr.

Fig. 8. Mønt fra ca. 90 f. Kr. Romersk General kranser en himationklædt Mand.

I Længden indgød dog dette Standpunkt Respekt, og hvor den yngre Plinius frigør sig fra Ciceros aandelige Formynderskab, kan han udtrykke sig saa dybtfølt og smukt som i Brevet til Vennen Maximus, der drog til Hellas som kejserlig Udsending: »Betænk, at du skal sendes til hint sande og ægte Hellas, hvor Humanitet og Videnskab først er blevet til. Frie Stater skal du forvalte, hvor Menneskene er menneskeligst, de Frie friest. Hav Ærefrygt for deres gamle Ry og hin Alderdom, der hos Mennesker æres, men hos Byer er noget helligt. Bevar dette Folks Selvstændighed og krænk det ikke. Betænk, at det er Athen, du drager til, og Sparta, du skal regere, det Land, som Romerne selv har at takke for Lov og Ret, for deres hele sociale Udvikling, ja for deres Kultur.«

Efter de sidste Aartiers Udgravninger i Rom kan man illustrere den romerske Bygningskunsts Udvikling lige fra Kongetiden, altsaa fra 6te Aarh. f. Kr., og frem til Kejsertiden, og konstaterer da, hvorledes romersk Arkitektur helt ned i 2det Aarh. f. Kr. ikke lader sig adskille fra den etruskiske, og hvorledes Hellenismens Indflydelse sætter ind netop i 2det Aarh., særlig i Bygningerne ved Forum, i Overensstemmelse med den litterære Overlevering.

[1] Plinius: Nat, hist. XXXV 104. Plutarch: Demetrios 22.

Langt vanskeligere er det at klarlægge den romerske Skulpturs Genesis. Hvis vi tør tro de andre Forfattere, var Rom ingenlunde en By uden Statuer, dengang Marcellus førte Byttet fra Syrakus dertil. Vi hører om Statuer af Roms gamle Konger[1], karakteristiske ved, at de bar Toga uden Tunika[2], og selv om de kan affærdiges som senere Frembringelser fra den Tid, da den rent historiske Interesse blev stærkere end Hadet til de fordums Tyranner, saa har vi hos Plinius[3] en Beretning om, at den første Æresstatue, der blev rejst en Mand, ikke af Senatet, men af Folket, var en Broncestatue af Kornpræfekten for Aaret 439 f. Kr., L. Minucius Augurinus. Horatius Cocles fik en Statue rejst paa comitium[4], den jomfruelige Heltinde Cloelia endog en Rytterstatue øverst paa via sacra[5], og de romerske Gesandter, som Indbyggerne i Fidenae dræbte i 437 f. Kr., forherligedes ved Statuer paa Talerstolen (Rostra)[6]. Livius siger, at Rytterstatuer i 5. og 4. Aarhundredes Rom var sjældne, men mener altsaa, at de fandtes[7], og samme Forfatter nævner en Æresstatue for en Romer i Praeneste fra Slutningen af 3. Aarh. f. Kr.[8]. Hvis ikke alt dette er Myter eller historiske Monumenter fra en senere Tid, maa vi i hvert Fald tilstaa, at vi ikke har saa meget som en Anelse om, hvorledes disse Billeder saa ud. Thi de moderne Forsøg paa at datere det saakaldte Brutusportræt i Konservatorpaladset (Fig. 1) til omkring 300 f. Kr. og gruppere en hel Række Billedværker omkring det[9], anser jeg for ganske forfejlede. Det er med senhellenistisk Portrætkunst, med Værker fra 2. Aarh. f. Kr.[10], at de nævnte Billeder viser Slægtskab, og de kan derfor kun benyttes til at forklare Gracchernes og deres Moders Æresstatuer[11] og de talrige Statuer af Marius i Rom, der, indtil Sulla lod dem ødelægge, dyrkedes med Røgelse og Vokslys[12]. De eneste sikkert daterede romerske Portrætter fra samme Tid er det ganske intetsigende Peperinhoved fra Scipionernes Grav (Fig. 2), der almindeligt gaar under Navnet Ennius og ligner de etruskiske Gravurners Portræthoveder[13], og saa Broncehovedet fra Isistemplet i Pompeji af Skuespilleren L. Norbanus Sorex (Fig. 3), der stod Sulla nær og altsaa lærer os Portrætstilen omkring Aar 80 f. Kr. at

[1] Dionysius Halicarn. II 54; III 71; IV 40 [2] Plinius: Nat. hist. XXXIV 23. [3] Plinius anf. Værk XVIII 4 og XXXIV 11. [4] Livius II 10, 12. [5] Livius II 13, 11. [6] Livius IV 17, 6. [7] Livius VIII 13, 9. [8] Livius XXIII 19, 18. [9] Kaschnitz-Weinberg i Römische Mitteilungen XLI 1926, S. 133 ff. Sml. Sieveking i Münch. Jahrb. der bild. Kunst V 1928, S. 21 ff. [10] F. Eks. Poseidonios' Portræt og et Portræt i Neapel, Hekler: Bildniskunst 126 og 128 b. [11] Plutarch: Caius Gracchus 4 og 18. [12] Cicero: De officiis III 80. [13] Arndt-Bruckmann: Griech. und röm. Porträts 449—450.

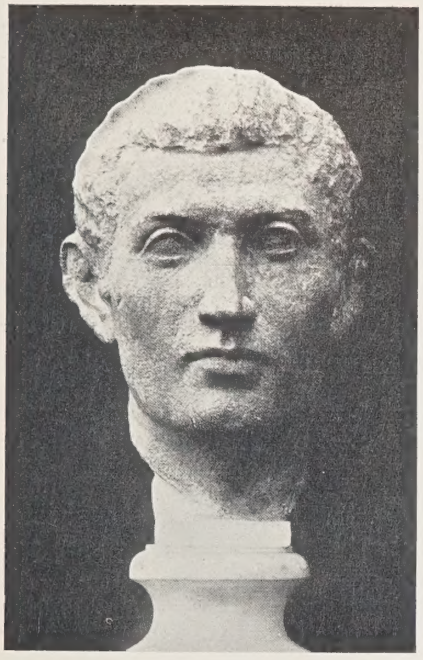


Fig. 9. Ung Romer.
Glyptoteket nr. 559.

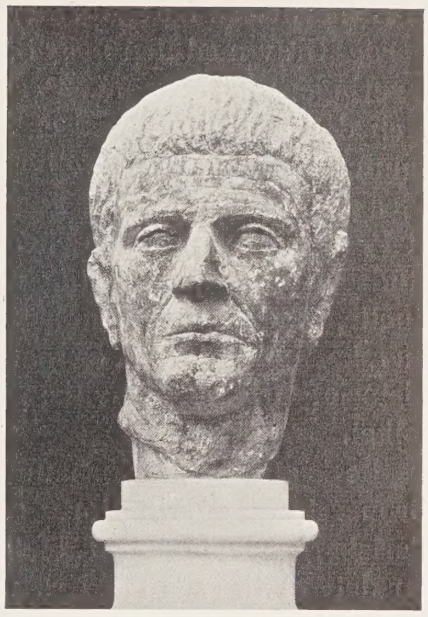


Fig. 11. Romer fra Republikens Tid.
Glyptoteket nr. 555.

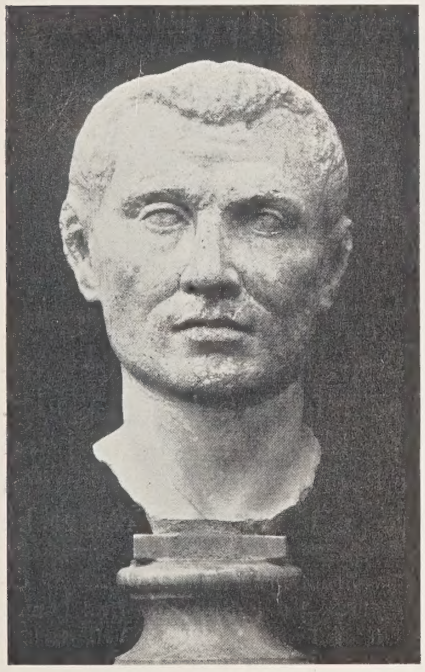


Fig. 10. Romer.
Glyptoteket nr. 558.

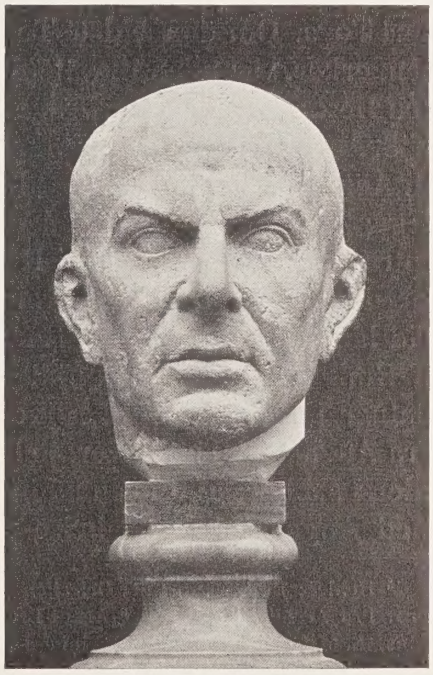


Fig. 12. Romer fra Republikens Tid.
Glyptoteket nr. 563.

kende[1]. Med Hensyn til Ennius' Portræt, er der først at bemærke, at Benævnelsen ikke kan være rigtig, thi Ennius' Portræt i Scipionernes Grav med den meget selvfølende Indskrift var i Følge Overleveringen af Marmor[2]. Desuden var Ennius ved sin Død ældre. Men dette Peperinhoved er ligesom de beslægtede etruskiske af samme Materiale en tarvelig provinsiel Efterligning af hellenistiske Idealportrætter, og man kan som Prøve paa Forbillederne anføre et Portræt af en ung Græker i Münchens Residens (Fig. 4)[3]. Vi studser ved at finde tidlig romerske Portrætter saa lidet individuelle, men vi møder nøjagtigt det samme i 2. Aarhundredes romerske Møntbilleder[4], og man kan ogsaa anføre gamle Catos Romahistorie: Origines, i hvilken Individet helt forsvinder bag Romerfolket.

Beslægtet med Norbanus Sorex og med den senetruskiske Broncestatue »Arringatore« (Taleren) i Florens er en Romer i Ny Carlsberg Glyptotek, nr. 528 (Fig. 5), som altsaa med en vis Ret tør dateres til ca. 100 f. Kr., maaske endog et Stykke op i 2. Aarhundrede[5]. Hovedet, der er meget stærkt restaureret (Næse, Mund, en Del af Halsen), hører sandsynligvis til Statuen, hvis Dragt er den græske Kappe (Himation), ikke, som i Arringatore (Fig. 6), en kort Toga. Om den ældste Toga, der, som Quintilian (XI 137) rigtig bemærker, var uden Brystfold (sinus), faar vi gennem Møntbilleder den Besked, at den var brugelig Dragt i Rom allerede i Slutningen af 3. Aarh. f. Kr. Paa en Mønt fra Beg. af 1ste Aarh. f. Kr. ser man M. Aemilius Lepidus, Konsul i 210 f. Kr., i en saadan Toga kranse Ægypterkongen Ptolemaios V (Fig. 7)[6], men paa lidt yngre Mønter optræder Romerne ogsaa i Himation (Fig. 8)[7]. Det romerske Navn for denne græske Kappe var pallium, og den var i Republikens Tid langt almindeligere i Rom end Togaen[8], der dog skulde bæres af Embedsmanden i Funktion[9]. Det bekræftes af andre Romerstatuer i Pallium og af romerske Relieffer fra Republikens Tid[10]. Fra Augustus' Tid bliver Statuer af kappeklædte Romere derimod yderst sjældne undtagen i fjerne græske Byer. Det hænger sammen med Augustus' Bestræbelse for at bringe den gammelromerske

[1] Hekler: Bildniskunst der Griechen und Römer 130. Arndt-Bruckmann 457—458. [2] Cicero: Pro Archia poeta 22. [3] Arndt-Bruckmann 487—488. [4] G. F Hill: Historical Roman coins, S. 61 ff. [5] Kaschnitz-Weinberg anf. St., S. 183 ff. og Beilage XXVI—XXVII. Hekler anf. Værk 129 a. Arndt-Amelung: Einzelaufnahmen 2019. [6] G. F. Hill: Historical Roman coins Tav. X 29. Sml. 33. [7] Ssts. nr. 36. [8] Catullus XXXII 11. Cicero: De republica VI 2. [9] Cicero: In Verrem IV 54. [10] Tekst til Arndt-Amelung 2019.

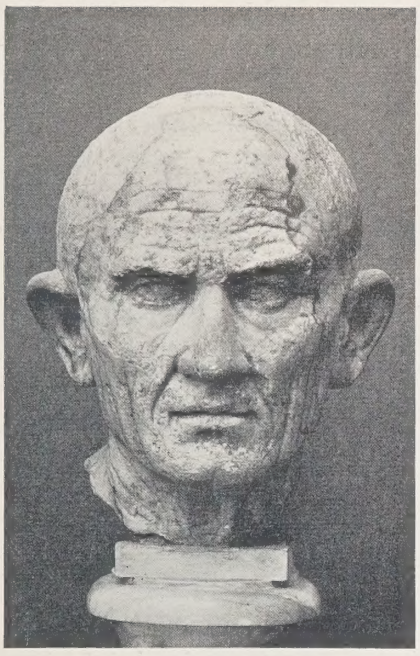


Fig. 13. Romersk Bonde.
Glyptoteket nr. 561.

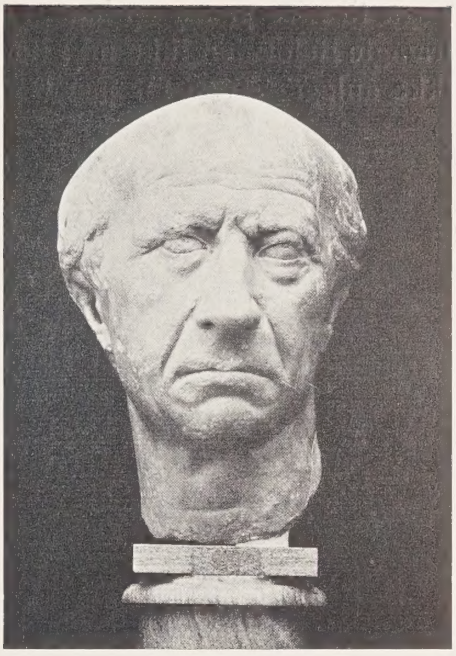


Fig. 15. Romersk Bonde.
Glyptoteket nr. 570.

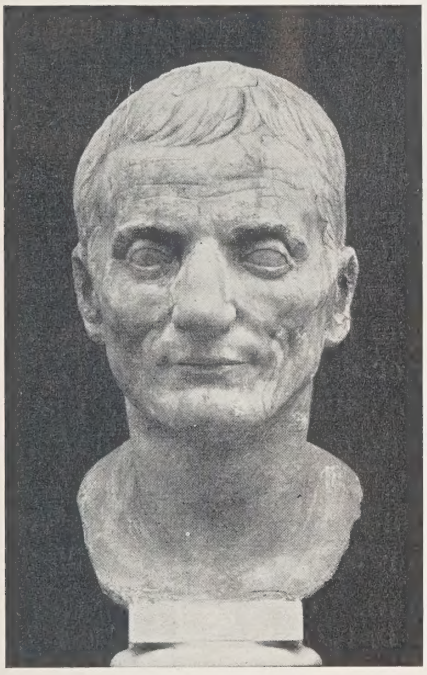


Fig. 14. Romersk Bonde.
Glyptoteket nr. 565.

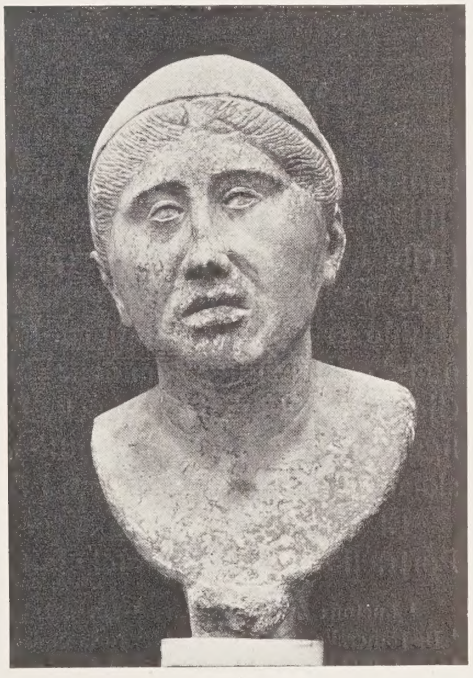


Fig. 16. Romersk Matrone.
Glyptoteket nr. 579.

Toga til Ære paany og hans Forfølgelse af de kappeklædte[1]. Dog trængte Reformen ikke ud i Italiens Provinsbyer, hvor mange Folk ikke anlagde Toga før paa Dødslejet[2], og Hadrian maatte derfor paany indskærpe Togapligten[3].

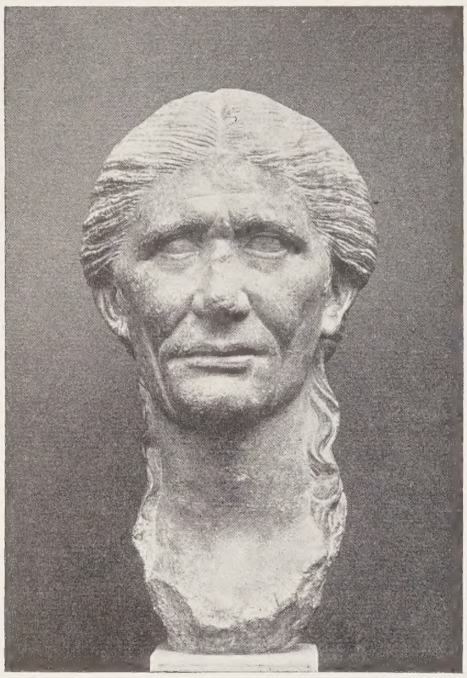


Fig. 17. Romersk Matrone.
Glyptoteket nr. 574.

At Glyptotekets Statue, der er udarbejdet i pentelisk Marmor og derfor maaske udført i Athen[4], forestiller en Romer, viser Fodtøjet, de høje Støvler: calcei. Mens Grækerne kunde gaa barfodede uden Skaar i deres Anseelse[5], ansaas det for upassende for en romersk Embedsmand at bære Sandaler eller smaa Sko[6]. Men Bogkassen ved Siden af giver igen vor Romer et litterært, græsk Præg.

Paa Grund af Ansigtets Ødelæggelse er det kun Panden, Øjnene og Kinderne, der giver Oplysning om Portrættets Karakter. Men der er dog tydeligt nok saa megen Patos i de dybtliggende Øjne, at vi kan genkende en hellenistisk Kunstners Værk. Han har aabenbart lempet sig efter Bestillerens Ønske med Hensyn til Enkeltheder og Udtrykket som Helhed, paa samme Maade som de græske Arkitekter i 2. Aarh. f. Kr. rettede sig efter Entreprenørerne, de romerske Riddere, naar de skulde arbejde for Romerne[7]. Ligesom i Legemet græske og romerske Elementer blandes, saaledes er det ogsaa i Hovedet, idet Øjenbehandlingen er græsk, Haarbehandlingen romersk. Haaret ligger nemlig som en tætsluttende Hætte om Hovedet, med skarpt skaarne Rande, ganske som i Arringatore.

Et andet Eksempel paa græsk Indflydelse paa tidlig romersk Portrætkunst er Glyptotekets Hoved nr. 559 (Fig. 9). Det er fundet

[1] Sueton: Augustus 40. [2] Juvenal: Satirer III 171. [3] Spartianus: Vita Hadriani 22. [4] De romerske Marmorbrud blev først under Augustus taget i Brug. Plinius: Nat. hist. XXXVI 14. [5] Platon: Phaidros 229a. [6] Gellius: Noctes Atticae XIII 22. Cicero: In Verrem V 86: stetit (Verres) soleatus (i smaa Sko) praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula . . . [7] Delbrück: Hellenistische Bauten in Latium II, S. 42 f, 111 f., 178 ff.

ved Orvieto og udført i en gul, porøs Kalksten af aabenbart lokal Karakter. Haaret er anlagt som en raa Masse, der skulde fremhæves ved Bemaling; det er »Hættehaaret« i dets rigtige romerske Form. Desværre er Hovedet stærkt restaureret (Næse, Overlæbe

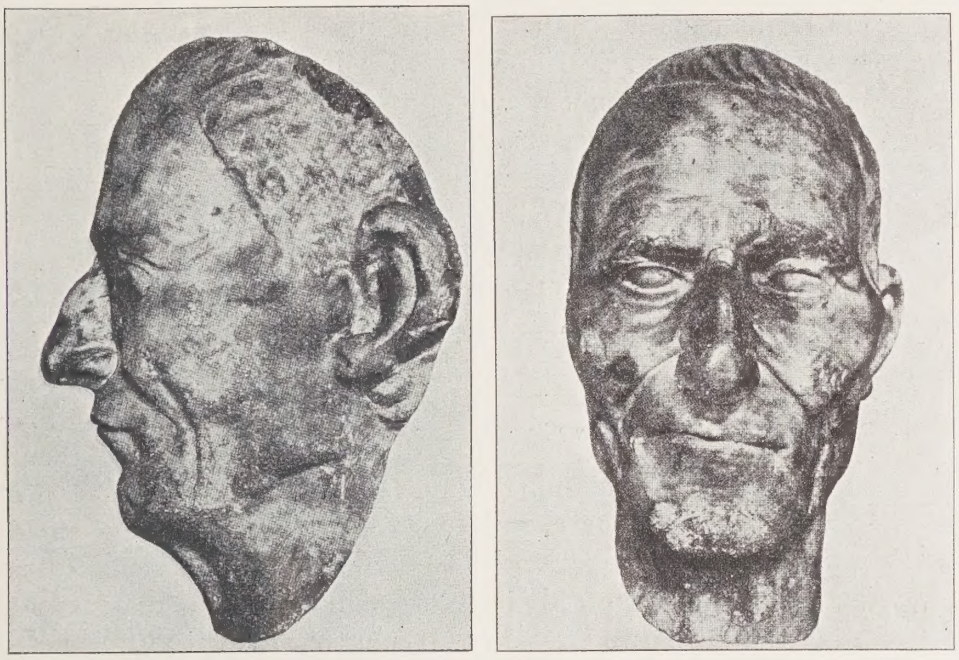


Fig. 18—19. Romersk Portræthoved i Turin. (Efter Kaschnitz l. c. Afb. 23—24).

og Partier ved Mundvigene og ved Brynene), men det bevarede viser et ret abstrakt holdt Ynglingeansigt, uden stærk Individualisering, en Efeb med store Kindflader og kraftig Hage.

Mere præget af romersk Sandhedstroskab er det beslægtede Hoved nr. 558 (Fig. 10), fundet i Sabinerbjergene og udført i Travertin, den stærkeste Stenart i Latium, der brydes ved Tivoli og ad Flodvejene førtes til Rom, hvor det anvendtes først i Bropiller, senere — fra Sullas Tid — i offentlige Bygninger og Skulpturer. Ogsaa dette Portræt er stærkt gipsflikket (Halsen, Næsen, mindre Partier af Kinder, Øjenlaag og Læber), men der er Overflade nok til at vise den mere indtrængende Detaljering, Begyndelsen til den romerske Verisme.

Den romerske Bondes kraftige Ansigt begynder nu at vise sig. Et helt Bord i Glyptotekets romerske Bustesal er viet romerske Bondetyper, og vi gengiver nogle særlig karakteristiske: den haarde

og aarvaagne Bonde ved nr. 555 (Fig. 11) og nr. 563 (Fig. 12), den lurende nr. 561 (Fig. 13), den snu Hallunk nr. 565 (Fig. 14) og den gamle gnavne Mand nr. 570 (Fig. 15). Fra Udlandets Museer kunde en lignende Repræsentation samles som et Vidnesbyrd om, at den rigtige gamle Romerrace endnu levede i 1. Aarh. f. Kr., trods Dionysios af Halikarnas' Udsagn i modsat Retning (X 17). Dydige og strenge ser de ud, men Gerrigheden lyser dem ud af Øjnene. Baade Romerne og Romerinderne var svage overfor Kong Pyrrhos' Gesandt Kineas, da han fristede dem med Guld og Gaver[1]. Af Folk med den Slags Ansigter kunde man vente Tilslutning til gamle Catos Principper[2], at Ejeren bør sælge gamle Slaver, der ikke kan arbejde mere, selv om han et helt Liv igennem har siddet til Bords med dem og delt Brødet og Vinen med dem. Men vi forstaar ogsaa, at Polybios har Ret, naar han (III 75, 8) beretter, at Romerne baade i det offentlige og private Liv aldrig var frygteligere, end naar en alvorlig Fare truede dem.

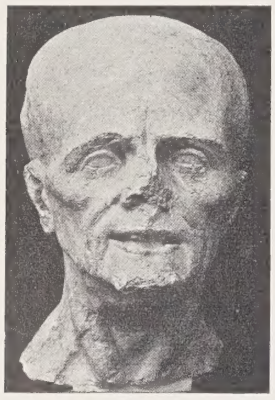


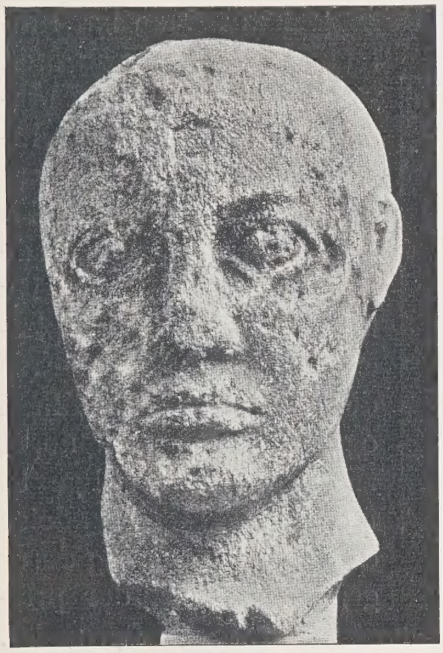
Fig. 20. Romer efter Ligmaske. Glyptoteket nr. 555a.

Det er ikke rene Bønder, men Bønder indvandrede til Storstaden Rom. Deres Haardhed overfor Slaver fremgaar af talrige Steder hos gamle Cato og Landbrugsforfatteren Columella. »En god Lænkehund maa ikke være for venlig mod sine *Medslaver*«. Paa Festdagene raader Cato til at lade Ploven hvile, men ikke Slaverne; »thi Slaverne bør enten arbejde eller sove.« Cato anbefaler ogsaa[3] at lade Slaverne spise de nedfaldne og daarlige Oliven, endvidere hvert andet Aar at give Slaven en ny Tunika, hvert andet en ny Kappe, mod at de gamle Klædningsstykker afleveres og omsys til Lagener. Derfor kunde Mundheldet sige: »Saa mange Slaver, saa mange Fjender.« De er snæverhjertede, disse Landmænd, men ingenlunde snæversynede: i Catos Fortegnelse over Frugttræer forekommer græske, afrikanske og spanske Arter. Hver Landmand fører Bog, og i ethvert ordentligt Hus er der et Kontor (tablinum).

Med denne aandelige Ballast kommer disse Romere til Byen. De kan i Begyndelsen ikke lide de nye Næringsveje. Da Cato adspørges om den bedste Næringsvej, svarer han: Kvægavl. Da der

[1] Zonaras 8, 4. [2] Plutarch: Cato Major 3—4. Cato: De agricultura 2. [3] De agricultura 58—59.

videre spørges: »Men saa at laane Penge ud?«, svarer han: »Men saa at slaa Folk ihjel?«[1]. Men Romerne lærte snart Haandteringen, og hele den romerske Rets Ubønhørlighed mod Skyldnere — de blev gjort til Slaver, ganske vist udstillede tre Gange paa Forum



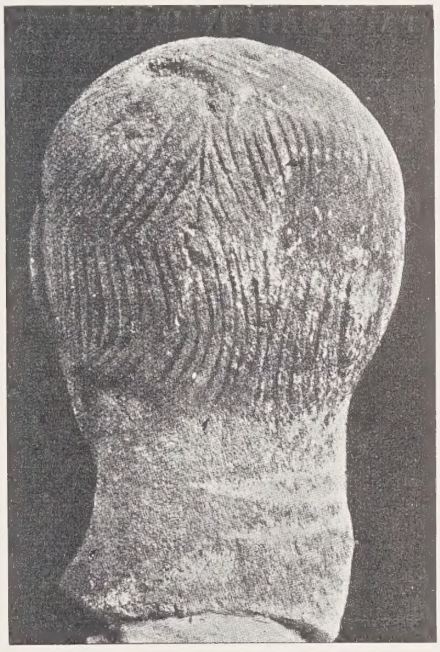


Fig. 21—22. Kalkstenshoved i Palestrina. (Efter Kaschnitz l. c. Afb. 20—21.)

først, men hvis ingen forbarmede sig over dem, saa solgt tilligemed Hustru og Børn — vidner om, hvor ængstelige de gamle Karle var for at miste Penge, og hvorledes Bylivet og de større Forhold gjorde dem endnu grummere end før[2]. Senere maatte de mildne Lovene noget[3], men Roms Pengemænd var og blev de værste at komme ud for af alle.

Deres Kvinder skulde ikke gøre dem mildere stemt. Naar man ser Hoveder som nr. 579 (Fig. 16) og 574 (Fig. 17), forstaar man Historien om[4], at gamle Cato forlangte en Mand udstødt af Senatet, fordi han havde kysset sin Kone ved højlys Dag i sin Datters Paasyn. Hans egen Kone havde, sagde han, kun omfavnet ham een Gang, mens Folk saa paa det, nemlig under et Tordenvejr, og da havde han i Spøg sagt, at han takkede Gud for det Tordenvejr. I

[1] Cicero: De officiis II 89. [2] Livius II 23, 5—7. VI 36, 12. [3] Livius VIII 28. [4] Plutarch: Cato major 17.

Gravskrifterne over Kvinder fra republikansk Tid genfinder vi da ogsaa stadig Lovord som ærbar, dydig, Hjemmesidderske (domiseda) og Uldarbejderske (lanifica, lintifica)[1]. Aldrig finder vi blandt de tidlig romerske Kvindeportrætter Ungdom og Skønhed repræsenteret, for slet ikke at tale om Typer, der forklarer hin Valeria, der ved Flirt i Teatret lokkede Sulla til Ægteskab[2]. Man har Indtryk af, at det var med Gravportræt som med Ligtale, at kun de gamle Kvinder æredes dermed. Cæsar var den første, der holdt Ligtale over sin unge, døde Hustru, og fik derved Ry for Følsomhed[3]. Man plejede aabenbart at begrave de unge Kvinder i Stilhed og ikke sætte dem noget Minde. Det var lige til Kejsertidens Begyndelse de gamle Knarke og deres grimme Koner, der prægede Livet og Eftermælet.

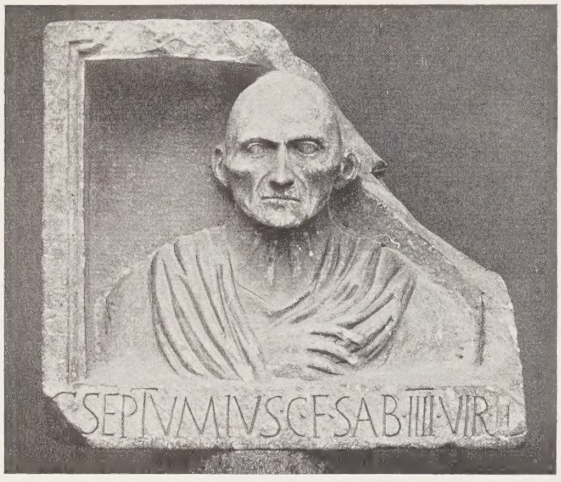


Fig. 23. C. Septumius' Gravsten.
Glyptoteket nr. 556.

Naar man hidtil skulde forklare de romerske Portrætters Livagtighed, den ejendommelige Verisme, der fører til en Slags Kortlægning af Ansigtet med alle Rynker og Knaster og Vorter, plejede man at henvise til Etruskerne og deres Billeder paa Kanoper (Gravvaser) og Gravurnernes Laag. Men en rigtigere Erkendelse er nu ved at bane sig Vej. Dels viser de omtalte etruskiske Portrætter sig at være mere typiske end individuelle — der er fede, magre, gamle og unge; man kan dele i Grupper, og kun nu og da dukker et ganske personligt Ansigt frem — og først henimod Aar 100 f. Kr. begynder Livagtigheden at vise sig, aabenbart under romersk Paavirkning. Dels røber »Ennius« (Fig. 2) og Mønterne, som ovenfor omtalt, at Romerne i 2. Aarh. f. Kr. absolut ikke lagde Vægt paa individuel Billedfremstilling.

Men et Sted maa jo Traditionen findes, og det kan ikke være tvivlsomt, at det er Ligmaskeportrættet, der er Fader til romersk

[1] Friedländer: Sittengeschichte Roms, 8. Oplag, I 463. Axel Persson: Staat und Manufaktur im römischen Reiche 40 f. [2] Plutarch: Sulla 35. [3] Plutarch: Cæsar 5.

Portrætkunst og har givet den det Særpræg, den havde til Oldtidens Slutning.

Det var hos Romerne en ældgammel Skik i de adelige Familier at tage Voksmasker af afdøde Husherrer og gemme saadanne Masker i Træskabe i Husets Hovedrum, Atriet. Saa tidligt som i 366 f. Kr. maa det ved en Lov — lex Licinia — indskærpes, at Retten til Billeder — jus imaginum — er forbeholdt den romerske Patricierstand, og det lader altsaa til, at borgerlige Familier allerede dengang var i Færd med at tilrive sig dette gamle Adelsprivilegium og har samlet paa Billeder af Slægten. Mod denne honnette Ambition har ingen Lovgivning naturligvis i Længden kunnet holde Stand, og i Slutningen af Republikens Tid turde aabenbart enhver, der havde Raad dertil, baade opstille sit eget Billede i Atriet og samle paa Forfædre i dets »Trækapeller«[1]. Dubletter af Voksmaskerne synes undertiden at være nedlagt hos de Døde i Graven[2], men ellers var Formaalet rent praktisk[3]: »Ansigter, aftrykte i Voks, anbragtes hvert for sig i et Skab for at tjene som Billeder, der ledsagede de fornemme Begravelser, og derfor var altid, naar en Mand var død, hele hans Ahnerække til Stede.« Det samme siges af Polybios[4]: »Billedet er et Ansigt, udført saa ligt som muligt i Form og Farve. Disse Billeder lukker de (Romerne) op for ved de offentlige Fester og smykker dem prægtigt. Naar saa et af de fremragende Familiemedlemmer bæres til Graven, tager den, der synes at komme den Afdøde nærmest i Størrelse og iøvrigt i Legemsbyg-

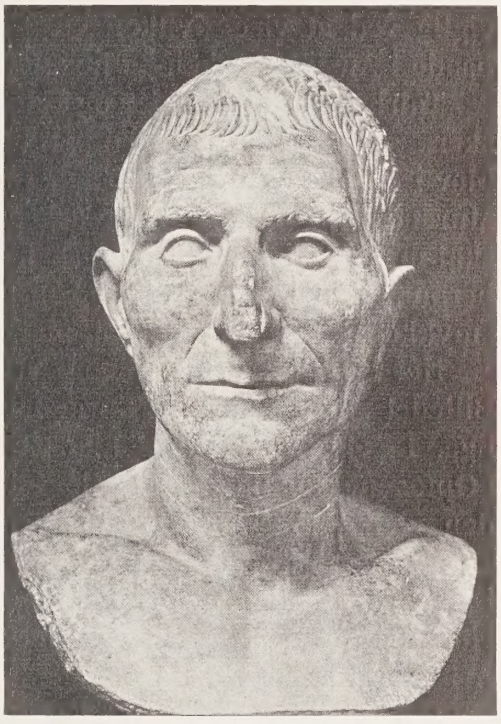


Fig. 24. Romer. Neapel.

[1] Polybios VI 53, 6. Oversigt over Spørgsmaalet i H. Blümner: Römische Privatalterthümer, S. 36, Anm. 2, og Daremberg-Saglios Dictionnaire s. v. Imago, S. 412 f. [2] Daremberg-Saglio s. v. cera, S. 1019, Fig. 1291. [3] Plinius: Nat. hist, XXXV 2, 6. [4] VI 53, 4—6.

ning, Masken paa og gaar med i Følget. Men naar de kommer til Talerstolen paa Forum, tager alle Forfædrene Plads i Række paa Elfenbensstole, og da er det ikke let for en ærekær og ædelt tænkende Yngling at skue fagrere Syn.«

Denne Skildring af en romersk Ligfærd fra 2. Aarh. f. Kr. er vigtig ved at vise, hvilken Vægt man lagde paa nøjagtig Lighed baade i Ansigtsmasken og hos den Person, der skulde bære den.

Talrige Forfattersteder og Fund uddyber Indtrykket af Ligmaskernes Betydning[1]. Cicero beretter, hvor tilrøgede Ahnemaskerne blev i Tidens Løb ved Nærheden af Atriets Arneild[2], og i Talen for Murena bruger han Ahnemaskerne til at røre Hjerterne: »Hvor skal min ulykkelige Klient gaa hen? Til sit Hjem? For at se sin berømte Fars Billede, som han for faa Dage siden saa laurbærsmykket ved sin Familiefest, plettet af Vanæren og sorgbetynget?«

Her betyder imago aabenbart ikke længere Voksmasken, men Billedet eller Busten, en Sprogbrug, der senere blev den almindelige. I Kejsertiden kaldte man de Mænd, der bar Kejserens Buster i Optogene, for imaginarii eller imaginiferi. Og i Følge Cicero[3] bar den adelige Herre ofte sin Bedstefaders imago i sin Signetring.

Ved visse Domme mistedes Retten til at udstille Voksmaskerne i armaria (Skabe) og formodentlig ogsaa Retten til funus imaginarium (Ligbegængelse med Billeder)[4], og Kejseren ramte ofte en Aristokrat føleligt ved at fratage ham og hans Familie Retten til en saadan Billedopvisning ved Begravelser. Om Scipio Africanus fortæller Valerius Maximus[5], at hans Billede stod i selve Jupitertemplets Cella og hentedes derfra, saa ofte en Ligbegængelse i den corneliske Slægt fandt Sted, og han fremhæver med Rette, at det var en ganske enestaaende Ære at benytte selve det capitolinske Tempel som Atrium. Det er dog ogsaa betegnende, at Cæsar efter Døden stod saa højt, at hans Billede aldrig mere kunde føres frem blandt Slægtens[6]. I 3die Aarh. e. Kr. genoplivedes Skikken og antog ved Kejserbegravelser indenfor Septimius Severus' Slægt et grandiost Omfang, idet alle Roms Kejsere og store Hærførere troppede op i det kejserlige Ligs Følge[7].

Svarende til den dobbelte Sprogbrug for imago finder vi naturligt nok romerske Billeder, der tydeligt er kopierede Fold for Fold

[1] I. P. Jacobsen: Manes II, S. 207. Benndorf-Schöne: Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums nr. 343—345. Bienkowski: Historya ksztaltów biustu starożytnego, S. 9 f. [2] In L. Pisonem 1. [3] In Catilinam III 10. [4] Cicero: Pro P. Sulla 88. Becker: Handbuch der röm. Altertümer II 1, 232. [5] VIII 15, 1. [6] Dio Cassius 45, 19. [7] Herodian IV 2.

efter Ligmasken. Et af de lærerigeste Stykker af den Art er en Marmormaske i Museet i Turin[1] (Fig. 18—19). Her mangler i Formgivningen helt den faste Underbygning, den plastiske Disciplin, der præger selv ringere græske Portrætbilleder. Alt her er Virkelighed, kopieret Stykke for Stykke. Det visne Ansigt, hvis Kød allerede er præget af Stivhed, og hvis Hud spænder sig som tyndt Læder over en Knokkelbygning, hvis konstruktive Enkeltheder Billedhuggeren slet ikke magter, er gengivet uden nogen Art Forskønnelse, uden Dødens forsonende Stilhed. Marmorets Opgave er kun at fortælle om Kød, Knogler, Hud og Haar, intet om Sjæl, intet om Form i dybere Forstand. Foran dette Billede forstaar man, hvad Romerne først af alt forlangte af Billedhuggeren: Nøjagtighed, Akribi. Dette Program blev holdt, selv da man forlod Ligmasken. Redegørelsen for Ansigtets Folder, Rynker og Vorter beherskede ogsaa de Kunstnere, der skabte den republikanske Tids Bondeansigter. At ogsaa lidt sjæleligt Indhold lige fra Begyndelsen kom med, kan skyldes den græske Paavirkning, men kan ogsaa have givet sig af sig selv: det gerrige og haarde Sind sætter sig saa stærke Spor i Kødet, at Billedhuggeren ikke med sin bedste Vilje kan overse dem.

Særlig dygtige til at gengive, hvad de saa, har de romerske Stenhuggere i Republikens tidligere Aarhundreder dog naturligt nok ikke været. Et Vidnesbyrd herom er et Kalkstenshoved i Glyptoteket, nr. 555a (Fig. 20), hvis Datering er vanskelig, men som i hvert Fald egner sig til at anskueliggøre primitiv romersk Portrætkunst. I dette Hoved griner selve Døden os i Møde. Kinderne ligger slapt over Kindbenene, der dannes dybe Furer under Øjnene og fra Næsefløjene og nedefter, Tindingerne er hule, Læberne skilte og blodløse og blotter paa en uhyggelig Maade Tandrækken. Det er et Lig med aabne Øjne, men i en ubehjælpsom Skildring af Virkeligheden. Hovedet har været indsat i en Niche som Ahnemasken i Skabet, og Halsen er afskaaret forneden. Dette er den ældste Busteform, kun Hoved og Hals, som vi ogsaa kender fra etruskisk Portrætkunst, og et Vidnesbyrd om Hovedets høje Alder. Formodentlig paa Grund af den høje Opstilling i Nichen har Kunstneren givet Issen dens ejendommelige Kuppelform. Manden er tilsyneladende skaldet, men Haaret har nok været gengivet ved Bemaling. Det næste Trin i Udviklingen af Haaret viser et raat Kalkstenshoved i Museet i Palestrina (Fig. 21—22), hvis Haar er gengivet ved grove

[1] Kaschnitz i Röm. Mitteil. XLI 1926, S. 190 f., Fig. 23—24.

Ridslinier, men uden plastisk Afsondring fra Omgivelserne[1]. Med dette og med Glyptotekets Portræt begynder foreløbig for os den romerske Portrætkunsts Historie.

Ligmaskeportrættet ved Republikens Slutning lærer man at kende i Nicherelieffet nr. 556 i Glyptoteket med Billedet af Caius Septumius (Fig. 23). Gravstenen (Cippus) er fundet i Vulci[2], og Indskriften viser, at den Døde tilhørte Tribus Sabatina og var Quattuorvir iuri dicundo, d. v. s. en af sin Bys fire styrende Embedsmænd. De romerske Provinsbyer administreredes af Decuriones og af Duoviri eller af Quattuorviri[3], der særlig tog sig af Retsplejen, og Cicero anbefaler i et Brev[4] en af sine Venner til saadanne lokale Embedsmænd i Fregellae (paa Grænsen mellem Latium og Samnium), et Vidnesbyrd om deres Betydning. Den Afdøde er stolt af dette Hverv og nævner det i sin Gravskrift, hvilket sikkert ikke behøver at betyde, at han er død i Funktion. Paa lignende Maade føjes i babyloniske Indskrifter Ordet dajanu (Dommer) ofte til Navnet som Æresbetegnelse selv i ikke-juridiske Dokumenter.

Ogsaa af denne Gravsten er Dateringen vanskelig, thi den høje Busteform i et Reliefbillede er hyppig selv i den republikanske Tid og kan gennemføres, selv hvor Buster er frit udarbejdede og bestemte til Indsætning i en Cippus[5]. Tidsbestemmelsen maa da foretages ad stilistisk Vej, og her viser det sig, at Septumius-Relieffet hører sammen med en Gruppe Portrætter fra senrepublikansk Tid: med Hovedet i Glyptoteket nr. 565 (Fig. 14), med en Buste i Neapel af Ligmaskepræg, i hvilken selve Busteformen er typisk for Republikens Slutning og Kejsertidens Begyndelse (Fig. 24)[5] og endelig med den interessante Statue i Palazzo Barberini i Rom, der fremstiller en gammel, fornem Romer bærende to af sine Forfædres Ahneportrætter (Fig. 25)[6].

I C. Septumius' Portræt er der med romersk Detailomhu gjort rede for alle Ansigtets og Pandens smaa, tørre Rynker, de udhulede Kinder, den stramme, indfaldne Mund. Det er stadig Liget med de aabne Øjne ligesom i det ældre Hoved Nr. 555a (Fig. 20), men alligevel: hvilket uhyre Fremskridt i Formbehandlingen! Det

[1] Kaschnitz l. c., S. 184 f., Fig. 20—21. [2] Helbig, Bollettino del Istituto 1883, S. 47. Arndt-Bruckmann 251. [3] Det synes, som om man i 2. Aarh. f. Kr. gik over fra »Tomænd« til »Firmænd«, en Følge vel af Arbejdets voksende Omfang. [4] Ad familiares XIII 76. [5] Amelung: Vatik. Katalog I Tav. 47, nr. 219 (Tekst S. 458). Sml. ogsaa det samtidige Relief, Arndt-Amelung: Einzelaufnahmen 2214. [5] Arndt-Bruckmann 453—454. Mærk især Overensstemmelsen i Kæbebenets og Kindfurens skarpe Vinkel. [6] Arndt-Bruckmann 801—803.

Fig. 25. Romersk Statuegruppe. Palazzo Barberini. Rom.

er en Kunstner, der fører sin Mejsel bevidst og sikkert, og som over Enkelthederne ikke glemmer Helheden. Og der er Udtryk i Hovedet: trods Ligmaskepræget lyser Ansigtet af Viljekraft og gammelromersk Strenghed og har gjort det endnu mere, dengang Øjnenes Bemaling gav Blikket forøget Styrke. Dette Hoved lærer os at forstaa, at de romerske Kunstnere ved denne Tid begyndte at forlade Ligmasken. Den havde gjort sin Nytte ved at dressere dem

til Nøjagtighed. Men nu stillede Livet sine Krav. Man forlangte Forfædrenes Kraft og Dygtighed skildret, og det kunde ikke gøres med en afsjælet Model som Grundlag, og det var tillige, som vi saa, blevet Skik og Brug, at man opstillede sin egen Buste i Atriet, saaledes som f. Eks. hin fede Bankier Caecilius Jucundus i Pompeji gjorde det[1]. Det forekom ogsaa, at man lod sit Gravmæle med Portræt udføre, mens man endnu var i Live; det erfarer vi fra Skomageren Gaius Julius Helius' Gravsten i Konservatorpaladset i Rom, hvor Gravskriften baade meddeler Skomagerens Adresse og opregner, hvem af hans Familie og Paarørende der faar Lov at blive bisat i hans Grav[2]. Den Gravsten maa Skomageren have haft i sin Butik og glædet sig over gennem mange Aar.

Ganske naturligt vokser da den Portrætkunst frem, der gennem de 300 følgende Aar skildrer os Romeren fra Kejserpaladset til Skomagerboden med uforlignelig Præcision og Kraft.

II. GLYPTOTEKETS SENROMERSKE PORTRÆTTER

Det er ikke alene Begyndelsen af den romerske Portrætkunst, men ogsaa dens sidste Stadier, der kan illustreres gennem Glyptotekets fortrinlige Samling, idet denne fører Udviklingen helt ned til den byzantinske Kunsts Begyndelse.

Det falder naturligt at indlede Rækken med et Kvindehoved, nr. 680a, der i sin Tid af Carl Jacobsen blev dateret til Kejser Hadrians Tid, men senere har fundet sin rigtige Plads mellem Kvindebillederne fra Konstantin den Stores Tid (Fig. 26)[3]. Det, der forledte til den tidlige Datering, var den ejendommelige turbanagtige Frisure, der er typisk for Hadrians Regeringstid og i Glyptoteket selv kan illustreres gennem tre Kvindebilleder, 680, 680b og 680c (Fig. 27—29). Men en Sammenligning af disse tre Hoveder og nr. 680a vil snart vise betydningsfulde Forskelligheder: Pupillerne er hos de første smaa og svagtborede, hos 680a store og dybt indgraverede, hvilket gør Blikket stift og stirrende. Haaret i 680a er geometrisk stiliseret, uden organisk Følelse, og Modelleringen af Ansigtet er meget summarisk og øger det livløse Indtryk, Øjnene har skabt.

[1] Arndt-Bruckmann 455—456. [2] Stuart Jones: Catalogue of the Museo dei Conservatori, Tav. 33, Nr. 29 (Tekst S. 93). [3] Litteraturen om dette Hoved i Tillæg til Katalog af 1925, S. 105, nr. 680a.

Fig. 26. Romerinde fra 4de Aarh. e. Kr. Glyptoteket nr. 680 a.

En Sammenligning vil endvidere vise, at Hovedet 680 a (Fig. 26) hører stilistisk sammen med en Gruppe Kvindeportrætter fra Begyndelsen af 4. Aarh. e. Kr., altsaa fra Kejserne Maxentius', Galerius' og Konstantin den Stores Tid. Som Udgangspunkt kan man i Glyptoteket tage Kvindehovedet nr. 762 (Fig. 30), hvis Haardragt med den ejendommelige hjelmagtige Nakkeknude tilhører sidste Halvdel af 3. Aarh. e. Kr. Men Hjelmfrisuren er her kombineret med to over hinanden lagte Fletninger, der løber paatværs af Nakkehaarets Retning og parallelt med Panden og tillader en meget præcis Datering til Tiden omkring 300 e. Kr.[1]. Thi mens Diokletians Hustru Prisca i en Relieffremstilling i Mausoleet i Spalato endnu bærer Hjelmfrisuren uden Tværfletninger[2], kan vi paa Møntbilleder af Diokletians Datter, Galeria Valeria, af Konstantins Moder Helena og af hans Hustru Fausta følge Udviklingen fra de to Tværfletninger til den Turbanfrisure, vi kender fra Fig. 26[3]. I Marmorskulpturen er denne Overgang endnu tydeligere. Tværfletningerne findes paa den bekendte Adolphiasarkofag fra Syrakus[4], der fejlagtig af Wulff dateres til Begyndelsen af 5. i Stedet for Begyndelsen af 4. Aarh. e. Kr., og paa sam-

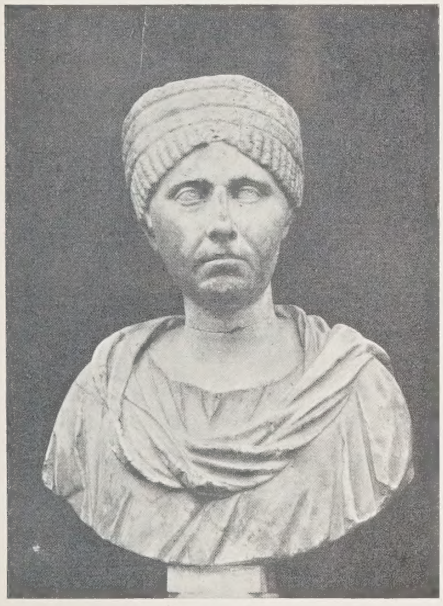


Fig. 27. Romerinde fra Hadrians Tid. Glyptoteket nr. 680.

[1] Steininger i Pauly-Wissowas Realencyclopädie s. v. Haartracht, Sp. 2144. [2] George Niemann: Der Palast Diokletians in Spalato 1910. S. 115 og Tav. XXII, nr. IV. [3] Delbrück i Röm. Mitt. XXVIII 1913, Tav. XVIII. Bernoulli: Röm. Ikonographie II 3, Mønttavle VIII 1—2. [4] Oskar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst, S. 124, fig. 110.

Fig. 28. Romerinde. Glyptoteket nr. 680 b.

tidige Statuer og Sarkofager i sydfranske Museer[1]. En interessant Overgang fra Tværfletninger til Turban viser en Buste i Palazzo Doria i Rom, der stilistisk staar vort Hoved Fig. 26 nær (Fig. 31)[2].

Der kendes ikke faa Marmorhoveder med Turbanfrisure fra 4. Aarhundredes Begyndelse, og kun nogle af de vigtigste skal nævnes. Beslægtet med Fig. 26, dog mere udtryksfuldt og med mindre stirrende Blik, er et Hoved i Antikmuseet i Leiden (Fig. 32–33), der i Museet urigtigt betegnes som Faustina den Ældre. Hovedets Højde til Halsgrubens Ende er 0 m 32. Næsen er moderne restaureret, og Hovedets Beskadigelser fremgaar af Billederne. Særlig set i Profil virker Hovedets livløse Stilisering og Trækkenes stereotype Præg stærkt. Hovedet var indtil 1738 i Samling Papenbroek. Jeg takker Frøken Johanna Brants for Tilladelsen til at offentliggøre det og for Oplysninger.

Af samme Art, dog nærmere ved Fletningsfrisuren, er et Hoved i Louvre, nr. 1053 (Fig. 34), i hvilket igen Modelleringen og det stirrende Blik røber den sene Tid. Hovedet er stærkt afpudset, sidder med Snitflade paa Halsen og hører da aabenbart ikke til Busten. Jeg takker Hr. Konservator E. Michon for Fotografiet. Men der kendes ogsaa Hoveder fra denne Tid af langt mere menneskelig, langt mindre maskeagtig Type, som det smukke Kvindehoved i det kapitolinske Museum, som R. Delbrück udførlig har behandlet og rigtig dateret[3], og et Hoved, paasat en Buste, det ikke hører sammen med, i Ermitagen i Leningrad (Fig. 35—36), der af Kieseritzky dateredes til Trajans Tid[4], af Waldhauer til 3. Aarh. e. Kr.[5], men som ved Pupillernes

Fig. 29. Romerinde. Glyptoteket nr. 680 c.

[1] Espérandieu: Recueil général des basreliefs de la Gaule Romaine I, S. 144, nr. 177 og III, S. 444, nr. 2706 (= Arndt-Amelung: Einzelaufnahmen 1413). Sml. Valentin Kurt Müller: Zwei syrische Bildnisse, 86. Winckelmannsprogramm S. 29 Abb. 14. [2] Arndt-Amelung anf. Værk 2316. [3] Röm. Mitteil. XXVIII 1913, S. 329, fig. 7. [4] Katalog 1901, S. 33, nr. 86. [5] Katalog 1912, S. 112, nr. 223. Nylig behandlet og rigtig dateret af Tamara Uschakoff i Arch. Anzeiger 43, 1928, S. 60.

Boring og Turbanfrisuren og saa at sige paa Trods af den følsomme Modellering af Mundpartiet og Haarets helt naturtro Præg maa henføres til 4. Aarh. e. Kr. Næsespids og Øren er restavrerede, Ansigtet aabenbart en Del afpudset.

Glyptotekets Hoved 680a (Fig. 26) tilhører saaledes Konstantin den Stores Tid, og da det er fundet i Konstantinopel, hvor det vrimlede med Portrætter af den hellige Helena[1], kunde det eventuelt forestille Kejserinden, snarere end Hovedet nr. 773 i Glyptoteket (nedenfor Fig. 44), der gaar under dette Navn[2].

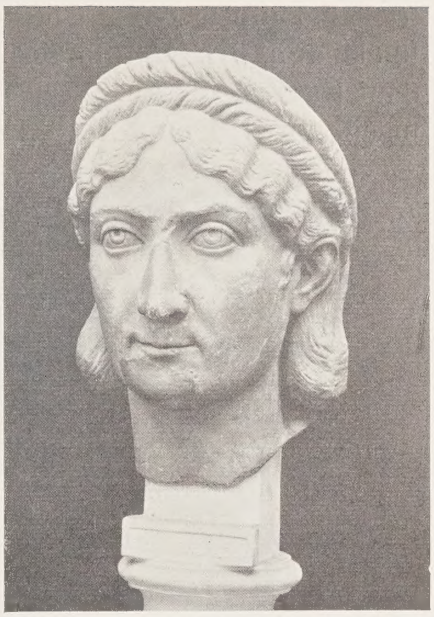


Fig. 30. Romerinde fra ca. 300 e. Kr. Glyptoteket nr. 762.

Men dette er hypotetisk. Hvad der derimod er sikkert og giver denne Gruppe Portrætter Interesse, er, at hele Udviklingen fra Tværfletninger til Turbanfrisure er forløbet noget nær paa samme Maade som to Hundrede Aar tidligere de tilsvarende Haarmoder hos Kvinderne under Trajans og Hadrians Regeringer.

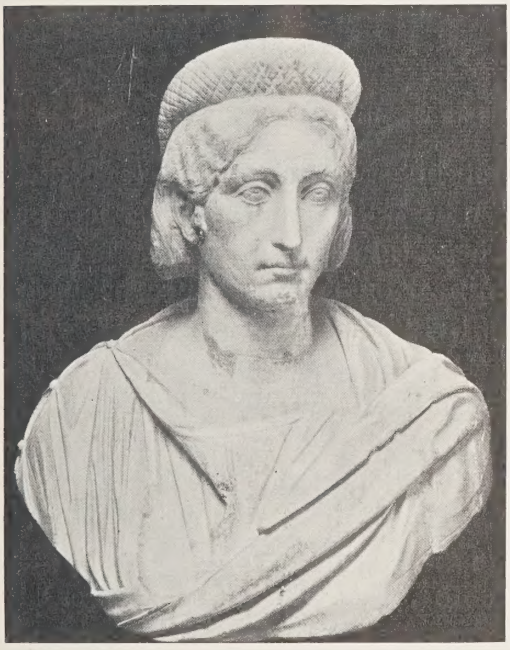


Fig. 31. Romerinde fra ca. 300 e. Kr. Palazzo Doria. Rom.

Under Trajans Regering sker Overgangen fra Flaviertidens høje Pandekrøl, der kan minde om en stor Svamp, til den Opstabling af Fletninger over Panden, der gav Datidens Satirikere godt Angrebsstof[3], og som saa for-

[1] Bernoulli anf. Sted, S. 201 f. [2] Desværre er som bekendt Portræthovedet af den hellige Helena paa hendes Porfyrsarkofag i Vatikanet helt restaureret under Pius VI og kun Baghovedet med Frisuren er gammelt. Sml. Bernoulli anf. St., S. 202 og Tav. XLIX. O. Wulff anf. Værk, S. 141. [3] Juvenal VI 501 ff. Statius Silvae I II v. 113—114.

træffeligt illustreres af det pompøse Kvindeportræt nr. 662 i Glyptoteket (Fig. 37). Man forstaar, at Juvenal om en Dame med et saadant Haarstillads kunde sige: »Forfra tror du at have en Andromache for dig, men bagtil er hun mindre, du mener at se en helt

Fig. 32—33. Kvindeportræt fra 4de Aarh. e. Kr. Leiden.

anden.« Man kan i denne Haarsætning skelne to Partier, to Stadier: forneden det flaviske Krøl, foroven tre trajanske Fletninger lagt paa Højkant og med smaa Ruller af tæt Krøl langs Randene.

Kombinationen af Krøl, Fletninger og Turbanfrisure begynder allerede under Trajans Regering. Det viser f. Eks. nr. 670 i Glyptoteket (Fig. 38)[1], hvis Overdel — Hoved, Hals og et Stykke Skulder — ikke hører sammen med Busten derunder. I Hovedet genkender vi den strenge Kvindetype fra Trajans Tid, og Pupillerne er da heller ikke borede. For Frisurens Vedkommende haves en Parallel i et stort, skønt Kvindehoved i Thermemuseet i Rom[2]. Et andet Overgangsfænomen er et Hoved af en gammel Kvinde, ogsaa typisk trajansk, i det kapitolinske Museum[3], hvor Turbanfrisuren er lav

[1] Hekler: Bildniskunst der Griechen und Römer 240 b. [2] Hekler anf. Værk 241 b.
[3] Arndt-Bruckmann: Griechische und römische Porträts 742.

og dannet af de smaa Ruller Krøl, der kranser Fletningerne i Fig. 37.

Den fuldt udviklede Turbanfrisure bærer en Buste fra Trajans Tid i det kapitolinske Museum (Fig. 39)[1], hvis Busteform minder om Flaviertidens, i hvert Fald er førhadriansk. Ogsaa et skønt Kvindehoved i Kassel (Fig. 40)[2], og Hovedet nr. 667 i Glyptoteket, der er anbragt paa en vistnok moderne Buste (Fig. 41)[3], lader sig begge ved hele deres Stil og Marmorbehandling henføre til Trajans Tid og bærer begge Turbanfrisure. Interessant er det i alle disse Hoveder at se de talrige Variationer i Behandlingen af Forhaaret over Panden. En lignende rig Afveksling finder vi forbundet med Turbanfrisuren i 4. Aarh. e. Kr.

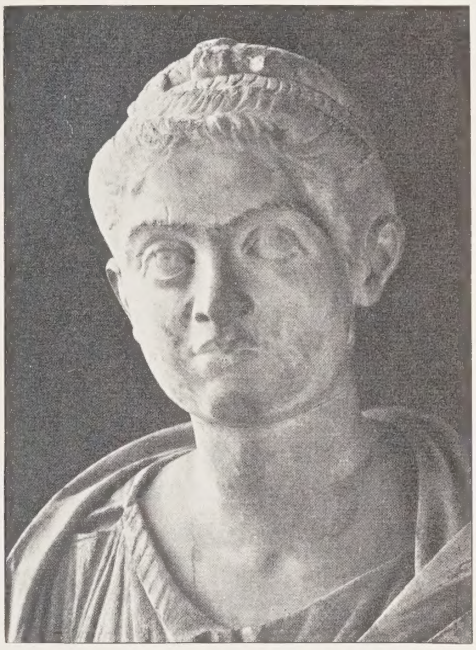


Fig. 34. Kvindehoved fra 4de Aarh. e. Kr. Louvre.

Det, der altsaa sker, er, at to paa hinanden følgende Kvindefrisurer fra Trajans og Hadrians Tid oplever en Renæssance paa Konstantin den Stores Tid, med Sejr for Turbanfrisuren baade blandt Kejserhusets Damer og i Befolkningen. Men dertil svarer en lignende Udvikling indenfor Mandsfrisurerne. Paa en allerede omtalt Sarkofag fra Arles[4], hvor Kvinden har Tværfletninger, bærer en ung Mand Pandehaar, hvis Lokker synes at gaa fra Issen uafbrudt ned i Nærheden af Øjenbrynene. Dette er netop den i Trajantiden typiske Haardragt, og om dens Genoplivelse i 4. Aarhundredes Begyndelse vidner Møntbilleder af Kejserne og talrige Marmorportrætter. Som særlig typiske kan nævnes to Hoveder i Dresden og i Thermemuseet i Rom[5] og i Glyptoteket nr. 770 (Fig. 42), det store Hoved, hvis Haarfald er ganske trajansk, mens de vulstagtige Bryn og de dybt borede Pupiller i de store Øjeæbler

[1] Stuart Jones: Museo Capitolino, Tav. 40, nr. 95 (Tekst S. 179). [2] Margareta Bieber: Die antiken Skulpturen und Bronzen in Kassel, S. 32, og Tav. XXXIV nr. 51. [3] Busten stammer fra Villa Borghese. [4] Espérandieu anf. Værk I, S. 144, nr. 177. [5] Valentin Kurt Müller i Festschrift für Amelung (Antike Plastik), S. 154 f., fig. 4—5.

stemmer med 4. Aarhundredes Stil. Efterhaanden ændres nu Mandsfrisurerne fra Trajantidens glatte til Hadriantidens bølgede Hovedhaar med Pandelokkerne kreppede og vendte som i Hadriantidens egne Billeder. Typisk i saa Henseende er det kolossale

Fig. 35—36. Romerinde fra 4de Aarh. e. Kr. Ermitage-Museet. Leningrad.

Broncehoved i Konservatorpaladset i Rom (Fig. 43), som man nu almindeligt benævner som Constans I eller en af Konstantin den Stores andre Sønner[1]. Allerede Konstantin den Store selv har forøvrigt paa enkelte Mønter[2] denne hadrianske Haarsætning, og at ogsaa Privatmænd paa Konstantin den Stores Tid kunde imitere Hadrianfrisuren, viser bl. a. et i 1913 i Ostia fundet Portræthoved[3].

Det er nu vistnok ingen Tilfældighed, at baade Mænd og Kvinder i hin Periode efterlignede Haarmoderne fra den romerske Stortid under Trajans og Hadrians Regeringer, da Romerriget naaede sit største Omraade og stod i sin fagreste Blomstring. Det var blevet Skik ved en Kejsers Tronbestigelse at hilse den nye Hersker

[1] Helbig-Amelung: Führer 959. Stuart Jones: Catalogue of the Palazzo dei Conservatori, S. 173, nr. 7, og Tav. 60. [2] Bernoulli anf. Værk Mønttavle VIII 19. [3] Notizie degli scavi 1913, S. 209, fig. 10.

med Ønsket: felicior Augusto, melior Trajano, og allerede i 3. Aarh. begyndte Legenderne om Trajan at udvikle sig. Saaledes fortæller Lampridius[1] en Historie om en ung Mand, der efterstræbte Kejsermagten. I Stedet for at straffe ham som Højforrædder lod den daværende Kejser ham kalde til sig, tog ham med i Senatet og til officielle Gæstebud, drog i Leding med ham og plagede ham i den Grad med officielle Forpligtelser og militære Strabadser, at den unge Mand bad sig fri for Æren. Historien, der minder om vor egen Holbergs politiske Kandestøber, blev almindeligt tillagt Trajan, men Lampridius søger at vise, at det var Alexander Severus, den gjaldt, men, tilføjer han derefter, Folk vil nu engang helst tillægge Trajan den Slags Træk.

Fig. 37. Romerinde fra Trajans Tid. Glyptoteket nr. 662.

Det var Trajan, der mest af alle Kejsere havde præget Rom. Hans Billede mødte man overalt i Staden, og man plejede derfor i 4. Aarhundrede lidt spottende at kalde ham »Murblomsten« (herba parietina)[2]. Bekendt er Skildringen af Constantius' Indtog i Rom og hans Studsen ved Synet af Trajans Forum[3], »dette kæmpemæssige, ubeskrivelige Omraade, hvis Mage Mennesker vel aldrig mere skal naa«. Men desuden gav Trajans Brev til Plinius med dets Anvisning paa skaansom Behandling af de Kristne allerede i 3. Aarh. Troens Forkæmpere Anledning til Sympati for denne Kejser[4]. Ganske vist siger Tertullian i Begyndelsen af sin Apologi, at hvis de Kristne virkelig var farlige, er Kejserens Synspunkt, at man

[1] Vita Severi Alexandri 48. [2] Ammianus Marcellinus XXVII 3, 7. [3] Ammianus XVI 10, 15. Sml. Friedländer: Sittengeschichte I 14 f. [4] Se herom C. Bardt: Römische Charakterköpfe, S. 403 og 412 f. Brevet selv findes i Plinius: Epistolae X 98.

Fig. 38. Romerinde fra Trajans Tid. Glyptoteket nr. 670.

ikke bør opsøge dem, men kun straffe dem, hvis de angives og overbevises om deres Skyld, ulogisk, thi da burde de netop opsøges. Men senere (Apol. 5) anerkender Kirkefaderen Trajans Mildhed og Tolerance.

Denne gunstige Opfattelse møder vi igen hos Konstantintidens betydeligste kristelige Skribent Eusebius i hans Kirkehistorie. Flere Gange kommer han tilbage til Trajans Mildhed mod de Kristne[1], og han skildrer udførligt Hadrians Tolerance og citerer denne Kejsers Brev til Statholderen Minucius Fundanus[2]. Saa enestaaende Konstantins Tolerance-Edikt end tager sig ud i historisk Belysning[3], saa har det sikkert ikke været Kejseren ukært at pege paa de to Kejsere som lysende Forbilleder, der samtidig politisk betegnede Højdepunktet af Roms Magt.

Beundringen for Trajan som verdslig Hersker var samtidig i stærk Vækst, og endnu Theodorik den Store tog udtrykkelig Trajan til Forbillede som Regent[4].

Hos Ammianus Marcellinus nævnes Trajan som Mønstret paa den store krigerske Hersker (XVI 1, 4), undertiden blot som den store Regent i Almindelighed (XXX 9, 1).

Det er bekendt, at Kristendommen gik videre endnu og adopterede Trajan. Naar Vitricius fra Rouen allerede om-

Fig. 39. Kvindebuste fra Trajans Tid. Kapitolinske Museum.

[1] Eusebius: Historia ecclesiast. V 5, 7 og III 33. [2] Eusebius o. c. IV 9. [3] Gaston Boissier: La fin du paganisme I 44 ff. [4] Ammianus Marcellinus, Excerpta Valesiana 60.

kring 400 omtaler Relikvier af den hellige Trajan, kunde man afvise det som gældende en anden Helgen, hvis ikke samtidige Kilder omtalte en Fæstning som den hellige Trajans, beliggende i Donaulandene, hvor Trajan netop havde vundet sine store Sejre[1]. Højdepunktet blev dog først naaet, da Gregor den Store, som det ses af Legenda aurea under den 12. Marts, praktisk talt kanoniserede Trajan. Allerede som ung Prælat havde Gregor i Følge hans tre Biografer en Dag bedt for Trajans Sjæl og derved udfriet ham af Helvedes Pine. Som Begrundelse derfor anførtes Historien om Trajan og den lille Enke (la vedovella), som Dante har foreviget (Skærsilden X 73 ff.), og som allerede var uhyre yndet i Middelalderen. Trajan, omgivet af sit pragtfulde Rytteri, staar i Begreb med at drage i Leding, da en Enke henvender sig til ham og beder om Hævn over sin Søns Drabsmand. Efter en livlig Dialog opnaar hun, at Kejseren opsætter Krigstoget for at øve Retfærdighed. Historien fortælles uden militær Udsmykning og med færre Detaljer af Dio Cassius[2] om Hadrian, men var altsaa i Middelalderen blevet overført paa Trajan[3]. Gregor fik ganske vist bagefter Paabud om aldrig tiere at bede for en Vantros Sjæl, thi det var i Strid med to fundamentale Dogmer i Kirkelæren: at de Vantro er evigt fordømte, og at det er forbudt at bede for en udøbt Vantro. Og i Overensstemmelse hermed forsøgte Dogmatiken senere at bortforklare Gregors Handling: han havde ikke bedt, men kun grædt for Trajans Sjæl, heldigvis dog med et godt Resultat.

Fig. 40. Kvindehoved fra Trajans Tid. Museet i Kassel.

Det er set mod denne Baggrund, at den simple Vekslen af Haarmoder under den store Konstantin faar sin særlige historiske Interesse.

Under Navnet Helena, Konstantins Moder, figurerer i Carl Ja-

[1] Gaston Paris: Légende de Trajan. Paris 1878. [2] LXIX 6. [3] G. Paris anf. Værk, S. 266.

Fig. 41. Romerinde fra Trajans Tid. Glyptoteket nr. 667.

cobsens Katalog det interessante Kvindehoved nr. 773 (Fig. 44)[1]. Hovedet er udarbejdet til Indsættelse i en Statue, Næsen er fornyet i Gips. Hovedet er et typisk Eksempel paa 4. Aarhundredes stivnede Kunst ved de geometrisk stiliserede Pandelokker, de næsten trekantformede Øjenflader med Pupiller som skraatliggende Halvmaaner[2] og Modsætningen mellem de store Øjenhuler og det miniaturagtige, raat modellerede Underansigt. Her ser man tydeligt den levende romerske Portrætkunst stivne i en Maske, og som i arkaisk Kunst er Halsen søjleagtig, uartikuleret, for svær til Hovedet, et Vidnesbyrd om Ligheden mellem den primitive Stil og Forfaldsstil. Ogsaa 680 a (Fig. 26) har søjleagtig Hals, men den er langt spinklere.

Den tidligere Benævnelse for 773 maa sikkert opgives, skønt Frisuren med det vendte og strammede Forhaar stemmer godt nok med enkelte af Helenabilledernes paa Mønterne[3]. Det meste af Haaret er i øvrigt dækket af et Hovedklæde, der er ganske forskelligt fra Kappefolden, der dækker Hovedet hos romerske Ofrende. Man

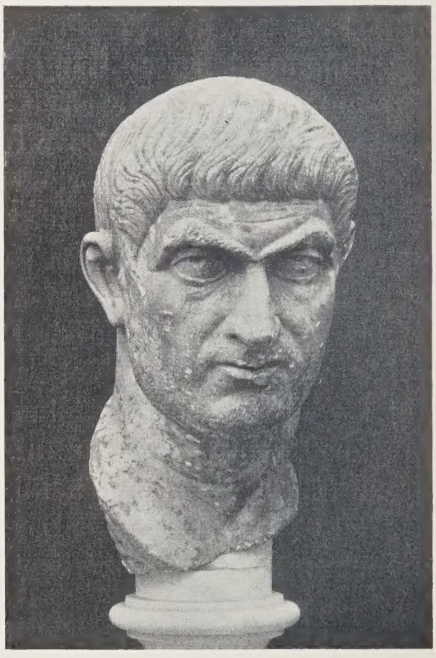


Fig. 42. Romer fra 4de Aarh e. Kr. Glyptoteket nr. 770.

[1] Litteratur: Tillæg til Katalog af 1925, S. 195 nr. 773. [2] Sml. det skraa Sideblik med Ammianus Marcellinus' Beskrivelse (XXX 9, 6) af Kejser Valentinianus' skraa Blik. [3] Delbrück, Römische Mitteilungen XXVIII 1913, S. 328 og Tav. XVIII 8.

genkender her det syriske Hovedtøj Maforion[1], der er almindeligt i palmyrenske Kvindebilleder og netop omkring 300 e. Kr., som de kristne Sarkofagportrætter viser[2], trænger ind i den romerske Dameverden. Det er Forløberen for Nonnesløret, men naar denne orientalske Mode fik en saadan Sukces hos Datidens romerske Damer, var det til at begynde med langt fra for deres Nonnesinds Skyld. Tværtimod fremhæver Ammianus Marcellinus (XIV 6, 16), at dette Slør var praktisk paa samme Maade som de lukkede Bærestole til at dølge de Damers Ansigter, der ønskede at skeje ud[3].

Fig. 43. Senromersk Kejser. Kolossalhoved i Konservatorpaladset. Rom.

Velkendt, om end forskrækkeligt restaureret, er det sene Kejserportræt nr. 771 (Fig. 45)[4]. Beskadigelserne fremgaar af Billedet, men store Partier er gipsflikkede, ligesaa Næsen med tilgrænsende Dele af Ansigtet, Midten af Munden og af Hagen og et stort Stykke af højre Kind. Som Portræt betragtet er Hovedet altsaa værdiløst[5], kun Haaret med sit trajanske Fald, Øjnene med de uhyre Pupiller og Diademet bevarer det en vis Stilværdi. Diademet bestaar foroven og forneden af mindre Perlerækker, der i Midten indfatter en Rad store Perler af afvekslende Form, ellipsoide, rektangulære, ruderformede. Diademer af denne Form brugtes tidligere ved det parthiske, senere ved det persiske Hof, og den første Romerkejser, der ved enkelte Lejligheder skal have baaret det, var Caracalla, der er afbildet med det paa Mønter fra Tarsos[6]. Elagabal bar, men kun

[1] Oskar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst, S. 131. H. Ingholt: Studier af palmyrensk Skulptur, S. 52. [2] I Lateranet f. Eks. nr. 154, 161, 178 o. m. fl. [3] Ogsaa Hovedet nr. 772 bærer Maforion, men er meget stærkt restaureret. [4] Tillæg til Katalog, S. 194. [5] Ingen kan derfor sige, om det forestiller den grumme og lidenskabelige Valentinianus eller ej. Ammianus Marcellinus XXVII 7, 4. [6] Herodian VI 2, 1. Pauly-Wissowa: Realencyklopädie s. v. Diadema. Römische Mitteilungen XXIX 1914, S. 73.

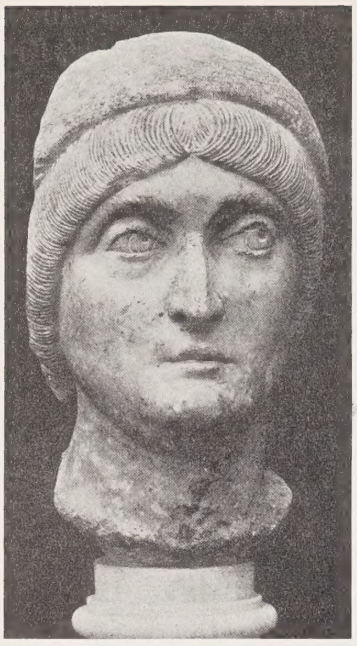


Fig. 44. Den saakaldte hl. Helena. Glyptoteket nr. 773.

indenfor Paladset, en Stefane af Form som en Tiara, smykket med Guld og Ædelstene[1]. At Aurelian bar Diadem, siger Kilderne, men det bekræftes ikke af Møntbillederne, og Diokletian afbildes kun med Diadem paa de Mønter, der er prægede efter hans Død. Om Konstantin den Store siger derimod hans Biograf: Habitum regium gemmis et caput adornans perpetuo diademate. Og fra 4. Aarh. har vi Kejserbilleder af Marmor med Diadem[2]. Dette Pandesmykke, Forløberen for Middelalderens Guldkrone, var som Billederne viser en bevægelig Kæde, ikke en fast Pandering. Dette bekræftes af de Steder hos Ammianus Marcellinus (XX 4, 18; XXIX 5, 20 og XXXI 10, 21)[3], hvor det omtales: det var nemlig ret almindeligt, at en nylig udraabt Kejser i Mangel af et rigtigt Diadem kunde slynge en Halskæde (torquis) om Haaret i Stedet for.

Til Skægløsheden i Glyptotekets Hoved fig. 45 er at bemærke, at Konstantin den Store var den første Kejser siden Trajan, der ragede sit Skæg. Ogsaa paa det Punkt fandt altsaa en Tilslutning til Trajantiden Sted. I 4. Aarh. blev Skægløsheden saa almindelig, at Soldaterne ofte bad Cæsar om en Gave til at faa deres Skæg raget[4], og man forstaar da bedre, at Julian den Frafaldne gjorde sig til Nar med sit lange Filosofskæg og fik Øgenavnet Geden[5]. Julian svarede igen og gav sit Smædeskrift mod Indbyggerne i Antiochia Titlen: Misopogon (Skæghaderen)[6]. Men lige saa lidt som

Fig. 45. Hoved af byzantinsk Kejser. Glyptoteket nr. 771.

[1] Herodian V 5, 3. [2] Bernoulli anf. St., S. 219, 252 og Tav. LI. Arndt-Bruckmann: Griech. und röm. Porträts 84—85. En smuk Kejserstatue fra Afrodisias i Lilleasien afb. Oskar Wulff anf. Værk, S. 152, fig. 144. [3] Sml. ogsaa XXVI 4, 3. Udsmykningen med Ædelstene omtales XXI 1, 4. [4] Ammianus Marcellinus XVII 9, 7. [5] Anf. St. 11, 1. [6] Anf. Værk XXII 14, 2.

Troen lykkedes det Julian at forandre Datidens Forkærlighed for glatbarberede, pynteligt lysende Kinder (rasis adsidue genibus lucentibus ad decorem)[1].

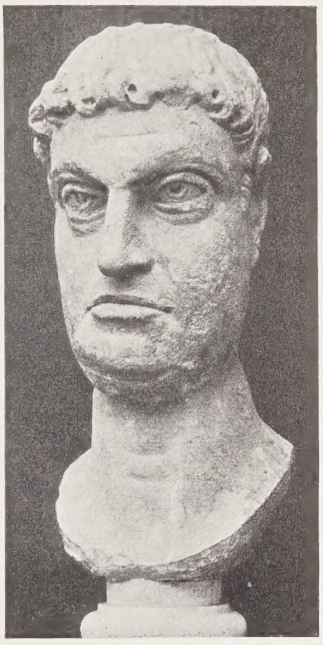


Fig. 46. Byzantiner. Glyptoteket nr. 775.

For at vinde rigtig Forstaaelse af, hvorfor Antiken ved denne Tid opgav Skulpturen og nøjedes med Maleri og Mosaik til Fremstilling af Menneskebilleder, behøver man blot at betragte Hovedet nr. 775 (Fig. 46), Glyptotekets seneste Romerportræt. Store Partier af dette Hoved er restaurerede i Gips — Næse, Overlæbe og Mundparti, Øren og en Del af Pandelokkerne — men det bevarede er tilstrækkeligt til at vise den fuldkomne kunstneriske Afmagt under Modelleringen af dette langagtige, fladtrykte Ansigt med den vege Hage, den slappe Dobbelthage og de vindskæve Linier. Dette er Mennesket set i Uvidenhedens Hulspejl. Hele den gamle Billedhuggerskoles Tradition og sikre Formsans er som fejet bort. Ogsaa Tekniken svigter. Pandehaaret, der har »hadriansk« Præg, er boret af en rysthaandet Klodrian[2].

Benævnelsen af dette Hoved: Magnentius — en gallisk Usurpator, der regerede fra 350 til 353 — er usandsynlig og bekræftes ikke ved Sammenligning med Møntbillederne[3]. Midt oppe paa Issen har Glyptotekets Hoved et kvadratisk Hul, 5 cm bredt og langt, $6^1/_2$ cm dybt. En Parallel kendes fra et Portræt i Athen fra Gallienus' Tid[4]. Formodentlig var en Hovedprydelse, maaske en Præstekrans — en corona sacerdotalis[5] — befæstet heroppe. Billedet kunde da forestille en af Hedenskabets sidste Præster.

III. DE NAVNLØSE BERØMTHEDER

Opstillingen i Glyptotekets romerske Bustesal er gennemgaaende foretaget efter det Princip, at Hylderne langs den ene Langvæg rummer Busterne og Hovederne af berømte Romere fra Pompejus til

[1] Anf. Værk XXI 16, 19. [2] Sml. for dette Træk Statuen af en Embedsmand i Konstantinopel, Oskar Wulff anf. Værk S. 153, Afb. 147. [3] Bernoulli anf. St Møttavle IX 8. Heller ikke Kolossalhovedet i det kapitolinske Museum, Arndt-Bruckmann 319—320, ligner Magnentius. [4] Arndt-Bruckmann 909. [5] Ammianus Marcellinus XXIX 5, 16.

Commodus, af alle de Mænd og Kvinder, som vi er i Stand til at benævne, fordi deres Billeder kendes gennem de romerske Mønter. Den anden Langvægs Hylder indeholder Portrætbillederne af de ganske Ukendte, af de Mænd og Kvinder, hvis Billeder vi ikke kan give Navn, kun tidsfæste ved stilistiske Kendetegn, ved Frisurer e. l.

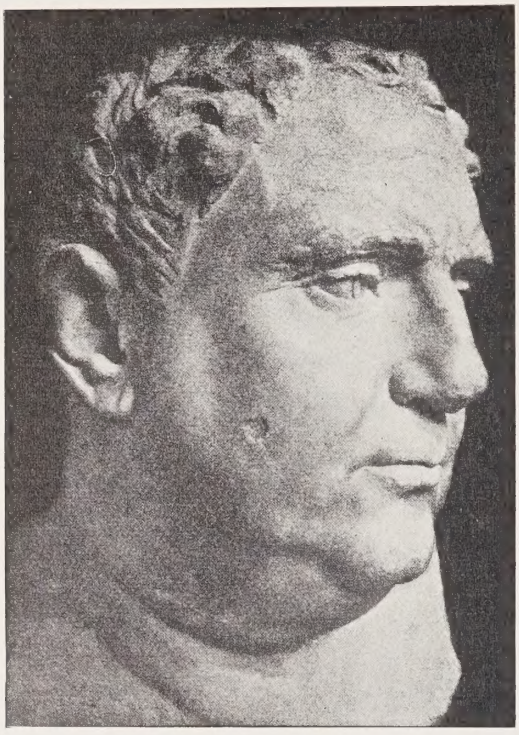


Fig. 47. Saakaldt Vitellius. Venezia.

Men der er en Gruppe, der indtager et Mellemtrin, Portrætter, af hvilke der foreligger Gentagelser i andre Museer, uden at dette dog foreløbig muliggør at give dem Navne. Ogsaa de er opstillede paa Hylderne sammen med Kejsere og andre Berømtheder, thi de har i sin Tid hørt til »Byens Ansigter«[1], og kun ugunstige Omstændigheder har bevirket, at de ikke kan identificeres. Fornylig er en kendt Romertype blevet degraderet fra Kejserportræt til navnløs Berømthed, Portrættet af den fede Romer, der gik under Navnet Kejser Vitellius. Benævnelsen gaar helt tilbage til Renæssancetiden og fandt Tiltro trods den meget ringe Lighed med Møntbillederne, og Portrættet fængslede i den Grad, at Forfalskningernes Tal i Løbet af Renæssance, Barok og Rokoko naaede over de 100. Intet Antikmuseum med Respekt for sig selv kunde mangle en Vitelliusbuste, og Reaktionen udeblev ikke. Indtil fornyligt hed det sig, at alle saakaldte Vitelliusbuster var moderne Forfalskninger. I Foraaret 1925 havde jeg Lejlighed til at undersøge det vidunderlige Hoved af »Vitellius« i det arkæologiske Museum i Venedig (Fig. 47) og kom til det Resultat, at Ægtheden er ganske utvivlsom. I 1927 offentliggjorde den italienske Arkæolog Carlo Anti en Artikel, hvori han slog Hovedets Ægthed fast[2], og med den som Udgangspunkt fore-

[1] Cicero: Ad familiares XV 17, 21 taler om et *πρόσωπον πόλεως*. [2] Dedalo VII 1927, S. 630 ff.

tog Tyskeren Sieveking en ny Undersøgelse[1] og paaviste, at baade Haarbehandlingen og Karakteristiken af Huden og Boringen af Pupillerne tillod at bestemme dette venezianske Hoved, der stammer fra Palazzo Grimani, og endnu en sikker Replik som Arbejder fra Kejser Hadrians Tid. Dermed falder Vitellius-Navnet bort, og Sandsynligheden taler for, at det var en Hofmand i Hadrians Følge, saa meget mere som hans fede Ansigt viser sig i flere af de Relieffer paa Konstantinsbuen, der er »hugget« fra en eller anden hadriansk Bygning. I et Billede af en Vildsvinejagt er Antinous og han de eneste optrædende Personer foruden Kejseren, og han maa altsaa have været en stor Mand, selv om vi endnu ikke kan give ham Navn. Fed er han, men der er dog noget mere Karakter i Ansigtet, end vi tør tiltro den uduelige Vitellius.

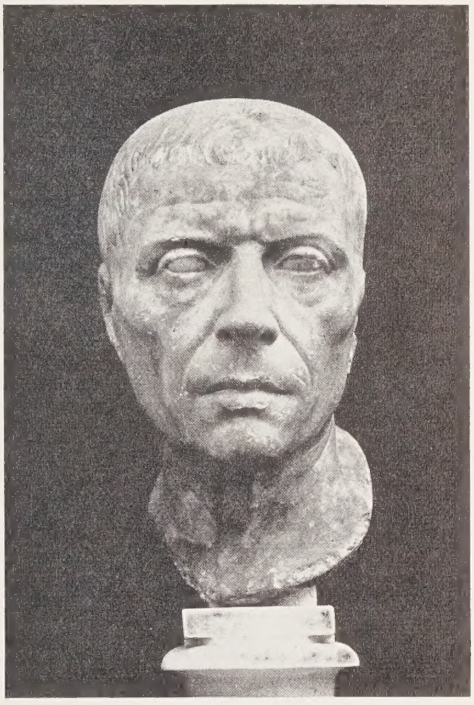


Fig. 48. Bekendt Romer. Glyptoteket nr. 571.

Vi vender os til Glyptotekets navnløse »Ansigter« og begynder med Hovedet af en ældre sygelig Mand med smaa tungsindige Øjne og et smerteligt Drag om Munden, nr. 571 (Fig. 48). Halsens Udarbejdelse viser, at Hovedet skulde indsættes i en Statue. Samme Person er fremstillet i en Buste i Uffizierne i Florenz, hvor selve Bustens Afskæring tillader Dateringen til Begyndelsen af Kejsertiden (Fig. 49)[2]. Et tredje Portræt af samme Mand findes i Neapel, et fjerde med let aaben Mund i Museo Torlonia i Rom[3], og for nogle Aar siden fik jeg fra Mrs. Zelia Nuttall i Mexico et Fotografi af et Marmorhoved, som hun havde erhvervet i Spanien, og som ligner saa meget, at man kunde vakle, hvis ikke den større Skaldethed og Blikkets Kraft talte imod Identificeringen (Fig. 50).

[1] Festschrift für Habich, S. 43 ff. [2] Hekler: Bildniskunst Tav. 146a. Arndt-Bruckmann 299—300. Bernoulli: Römische Ikonographie I, S. 273 ff. [3] Museo Torlonia Tav. XXXIV 135. Sml Tav. XXX 120 for den fysiognomiske Ligheds Skyld. Busternes Ægthed er tvivlsom.

Et med denne Type nærbeslægtet Portræt er Hovedet af Corbulo, af hvilket alene Louvre ejer to Eksemplarer (Fig. 51)[1]; det bedste Corbulo-Portræt findes dog i det kapitolinske Museum[2].

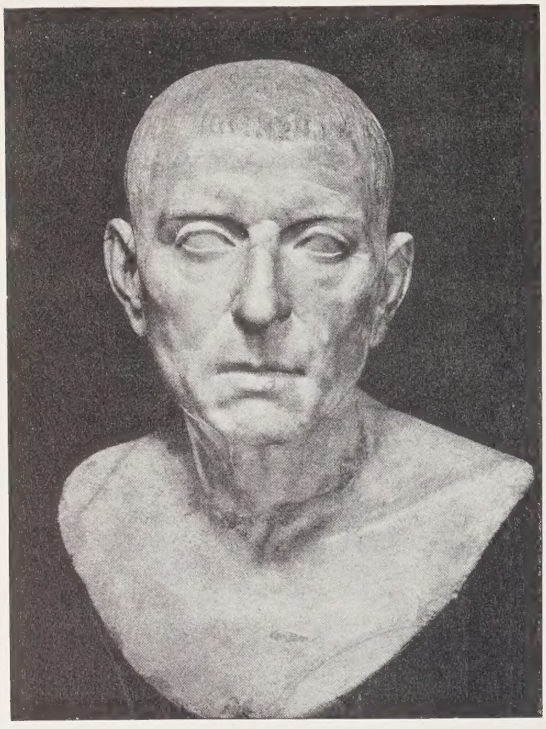


Fig. 49. Bekendt Romer. Uffizierne. Florens.

Cn. Domitius Corbulo var Fader til Domitians Hustru Domitia Longina og indtog under Kejserne Claudius og Nero samme Stilling som Agrippa under Augustus, idet han vandt store Sejre over Germanerne og Partherne. Han kunde med Lethed være blevet udraabt til Kejser, og af Frygt derfor lod Nero ham i Aaret 67 kalde til sig i Korinth og befalede ham at dræbe sig. Efter Døden fik han Oprejsning. Hans Datter Domitia blev nemlig højt æret af Domitians Efterfølgere, og efter hendes Død rejstes der hende i 140 e. Kr. et Mindetempel i Gabii, der blev genfundet i 1792. I dette Tempel fandtes baade en Statue og en Buste af Corbulo, saaledes at Benævnelsen er fuldkommen sikker.

Corbulo er haarrigere og hans Ansigt barskere og mere energisk end den sygelige Mands, hvis Træk minder om hans. Kun i en Replik i Leningrad (Fig. 52), hvor Hovedet er forbundet med en moderne Feltherrebuste, er Corbulos Træk paa samme Tid plumpere og vegere. Et smukt Mandshoved i Boston bar en Tid lang Navnet Corbulo, men, som det nu erkendes, med Urette[3]. Helt urimeligt er det at hefte Navnet paa en Buste i Toulouse, der fremstiller en Romer af en ganske sjælden Energi i Udtrykket[4].

Corbulos Portræt skal kun tjene til at fastslaa Tid og Milieu,

[1] Fotografi Giraudon 1349. Arndt-Bruckmann 290. [2] Arndt-Bruckmann 296–297. Sml. Bernoulli anf. Værk I 271 ff. og Tav. XXIII. Helbig-Amelung: Führer nr. 826. [3] Caskey: Catalogue of Greek and Roman Sculpture in Boston, S. 199, nr. 115. [4] Espérandieu: Recueil général II, S. 73.

men hjælper os ellers ikke til en nærmere Bestemmelse af »den syge Mand« i Uffizierne og i Glyptoteket. Men skønt vor Type saaledes foreløbig er anonym, har den alligevel haft større Betydning end mange velkendte romerske Portrætter. Busten i Uffizierne (Fig. 49) blev nemlig lige til den nyeste Tid opfattet som et Portræt af Cicero og derfor kopieret og forfalsket i talrige Eksemplarer. Selv i afdøde Gustav Philipsens Samling her i Byen fandtes en forfalsket Buste efter Uffizii-Portrættet. Dette selv tilhører Museets ældste Antikgruppe og har meget sandsynligt allerede været i Medici-Slægtens Eje. Navnet Cicero har Busten sandsynligvis faaet paa Grund af den lille Vorte paa højre Kind, thi ved en Misforstaaelse af et Plutarchsted, der gaar ud paa, at Slægten havde faaet Navn af en Vorte af Ærteform (cicer) paa Bedstefaderens Næse, havde man ment, at det var Cicero selv, der havde en Vorte i Ansigtet. Studniczka vil gaa endnu videre[1] og opfatte Donatellos Buste af Niccolo da Uzzano i Bargello i Florenz som en oprindelig Cicerobuste, skabt i Tilknytning til den gamle Marmorbuste. Artiklen er fuld af Lærdom, men alt andet end overbevisende.

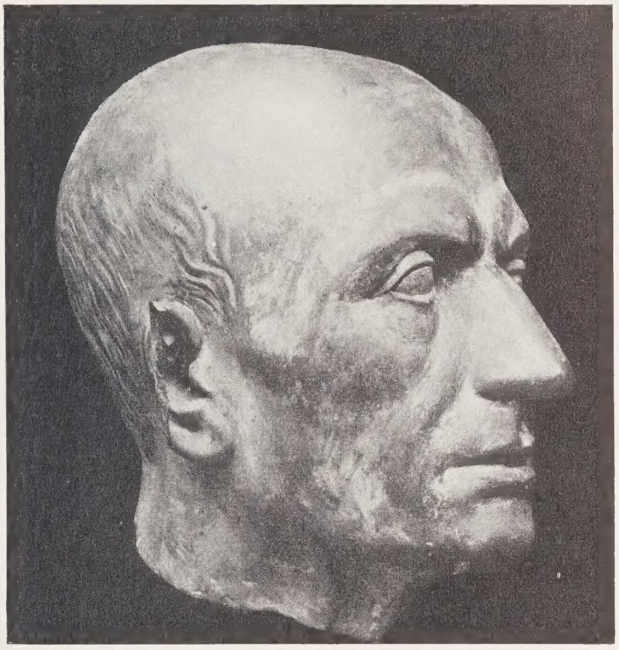


Fig. 50. Hoved i Privateje i Mexiko.

Omtrent samtidig med den syge Mand er Busten nr. 655 i Glyptoteket (Fig. 53)[2], der oprindelig af Helbig og Carl Jacobsen benævnedes Agrippa, senere fik samme Navn som en Portrætbuste i Louvre, nemlig Galba (Fig. 54)[3]. Det eneste sikre og med Møntbillederne fuldt overensstemmende Portræt af Galba er det ret ilde

[1] Festschrift für H. Wölfflin, S. 135 ff. [2] Arndt-Bruckmann, Tav. 8—9. [3] Bernoulli: Röm. Ikon. II 2, S. 3.

medtagne Broncehoved i Neapels Museum[1], og det har ikke fjerneste Lighed med Billedtypen Ny Carlsberg-Louvre. Helt overarbejdet er den saakaldte Galba i det kapitolinske Museum[2], og Benævnelsen Galba er ganske grebet ud af Luften for et republikansk Portræt af Ligmasketypen i Stockholms Nationalmuseum[3].

Fig. 51. Corbulo. Louvre.

Men er Typen nr. 655 ikke Galba, er det i hvert Fald en kendt Personlighed, af hvem der ogsaa findes et tredje, maaske dog forfalsket, Portræt i Museo Torlonia (Tav. XXXVI, nr. 142). Og for Tidsbestemmelsen er Glyptotekets Buste vigtigere end Louvrebusten, i hvilken kun Hovedet er antikt og med Snitflade anbragt paa Halsen af en moderne Draperibuste. I Glyptotekets Buste er hele Busteformen derimod antik, saaledes at vi er i Stand til at tidsfæste den gamle barske Herre til Augustus' eller Tiberius' Tid. Fysiognomisk beslægtede Portrætter kendes fra mange Museer[4], alle forestillende gamle pligttro Embedsmænd, saadan som den kejserlige Forvaltning skabte dem. Som vor »Galba« maa Vespasians gamle Fader have set ud, over hvem en Række Provinsbyer satte Billedstøtter med Indskriften: Den gode Tolder[5]. Tiden passer godt nok, men at det ikke kan være ham, men maa være en Mand af Pisonernes Slægt, vil det følgende vise.

Det næste Portræt af vor Kategori er Hovedet i Glyptoteket nr. 599 (Fig. 55)[6]. Halsen og Næsen er restaureret i Marmor, Dele af Ørerne i Gips, og i Haaret er der Rester af rød Farve. Helbig gav

[1] Bernoulli anf. Værk, Tav. I (Guida Ruesch nr. 963) [2] Stuart Jones: Museo Capitolino, Tav. 49, nr. 18 (Tekst S. 192). [3] H. Brising: Antik konst i Nationalmuseum, Tav. LI. [4] New York, Gisela Richter: Handbook of the classical collection (1927), S. 287, fig. 202. Vatikanet, Amelung: Vatik. Katal. I, Tav. 8, nr. 49 (S. 69). Petworth House, Margaret Wyndham: Catalogue of the Leconfield Collection, Tav. 75. [5] Sueton: Vespasian 1. [6] Arndt-Bruckmann 849—850.

i sin Tid Hovedet Navnet Cassius og tænkte sig altsaa, at her forelaa et Billede af Cæsars Morder. Aarsagen hertil var, at Hovedet var fundet i den saakaldte Liciniernes Grav i Rom, der indeholdt Portrætter af en Del berømte Romere og efter Helbigs Mening af Brutus og hans Slægt. Om dette mærkelige Gravfund skriver Helbig i et Brev til Carl Jacobsen af 20. August 1887 følgende:

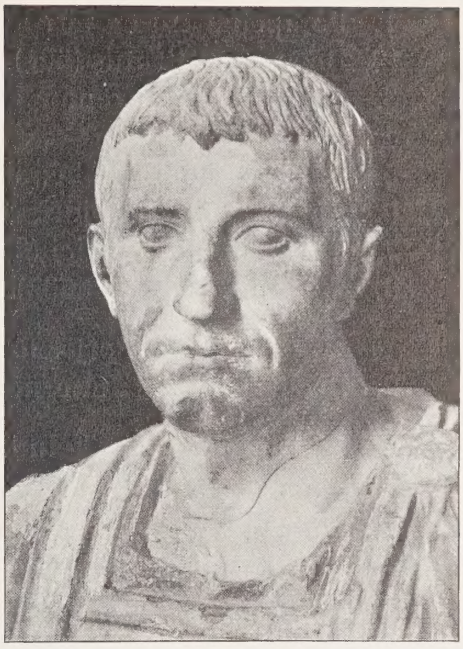


Fig. 52. Corbulo. Leningrad.

»For omtrent to Aar siden opdagedes ved Porta Salaria paa den Byggegrund, der tilhører Banca Generale, Liciniernes Grav, en Familiegrav, der bestaar af tre med hinanden forbundne Kamre. Største Delen af Indholdet blev stjaalet ved de natlige Udgravninger af Murermestrene. I Bankens Besiddelse kom kun de omkring Graven opstillede Cipper og Sarkofagerne i det tredje bageste Kammer. Hvad der var stukket til Side og blev falbudt, erhvervedes af Grev Michel Tyskiewicz. Jeg giver Dem en kort Oversigt over disse Genstande. Liciniergravens første Kammer var formet som et Tablinum, overført fra Bolig til Grav, og Voksahnemaskerne overført til Marmor. Marmorhovederne stod herinde under smaa Marmorgavle, baarne af tynde Søjler og anbragte langs Væggene. I dette første Kammer fandtes følgende:

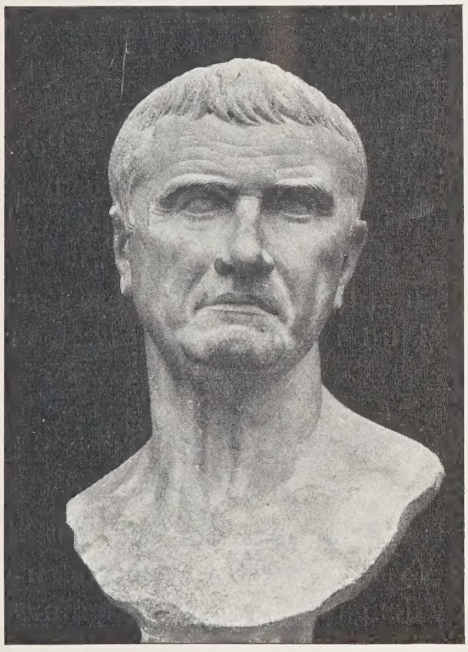


Fig. 53. Bekendt Romer. Glyptoteket nr. 655.

1. Pompejus (nu nr. 597 i Glyptoteket).
2. Den yngre Brutus (601).
3. Agrippa (655; ovenfor Fig. 53).
4. Livia (614).
5. Antonia Domitii Ahenobarbi (605).
6. Antonia Drusi Majoris (606).
7. Agrippina Germanici (630).
8. Agrippina Claudii (635).

Ubekendte Portrætter fra samme Kammer:

9. Drengebuste af Juliernes Type (631).

Endvidere tre kvindelige Hoveder, der paafaldende ligner den yngre Brutus, nemlig:

10. Matrone, muligt Servilia, Brutus' Mor (602).
11—12. To Pigebørn, maaske Brutus' Søstre (603—604).

Da de sikkert bekendte Personligheder alle er Liciniernes Slægtninge, tør man forudsætte det samme for de andre, og dermed er Kredsen skarpt begrænset — — —.

Portrætter fra det andet Kammer:

13. Ungdommelig Antoninus Pius (695).
14. Annius Verus (705).
15. Manlia Scantilla (717).

Jeg har endnu ikke haft Tid til at efterspore, hvorfor disse Portrætter har fundet Opstilling i Liciniernes Grav. Undersøgelsen er meget vanskelig, da Liciniernes Historie siden Slutningen af det iuliske Dynasti taber sig i Mørket.

For øvrigt anser jeg det ikke for umuligt, at endnu flere Portrætter fra disse to Kamre holdes skjult i Rom, indtil Sagen er gaaet i Glemme«.

I et Brev af 1. December 1887 til Carl Jacobsen fortæller Helbig videre om samme Udgravning:

»Jeg ved nu følgende om Fundet: Kunsthandler Eliseo Borghi (paa Piazzo Barberini) bragte først Tyskiewicz Brutus og de tre Kvinder, der ligner ham. Han gjorde dengang ikke nogen Hemmelighed af, at de stammede fra Liciniergraven, maaske fordi han ikke var rigtig klar over Retsforholdene. Jeg begav mig til Udgrav-

ningspladsen og saa der en Mængde Fragmenter af smaa Søjler og Frontoner ligge omkring, Fragmenter, der kun kunde stamme fra tempelagtige Smaabygninger lig dem, under hvilke f. Eks. Haterier-nes Buster stod[1]. Da disse Fragmenter var fundne i første Kammer, saa drog jeg deraf den Slutning, at hint Kammer paa en vis Maade dannede et Tablinum, i hvilket ikke Voks-, men Marmor-Ahnemasker var opstillet. Kort efter truede Skandalen med at bryde frem; Bankdirektøren havde faaet Bud om, at flere af de indenfor og omkring Graven opstillede Cipper var skaffet bort i Nat og Taage. Arbejderne havde solgt dem til Tyskiewicz og bad ham nu himmelhøjt om at give dem Sagerne tilbage. Tyskiewicz gjorde det, og Cipperne blev nu udleveret til Hr. Mancini. Efter denne Hændelse blev Borghi mere reserveret. Han og en anden Kunsthandler, hvis Navn jeg paa Æresord er forpligtet til at fortie, bragte de andre Buster til Tyskiewicz. Begge har under Tavshedens Segl tilstaaet mig, at de erhvervede Busterne fra Arbejderne, der havde arbejdet ved den Bygning, ved hvis Grundgravning Liciniergraven blev fundet. Ved disse Arbejder var en mig bekendt Arbejdsleder beskæftiget. Jeg bad ham om at udspørge sine Arbejdere om Sagen. Han formulerede Resultatet af sine Forespørgsler derhen, che molti busti siano stati trovati nella prima, tre nella seconda camera. Jeg gav ham herefter Skizzer af de tre Buster, der træder ud af den samlede Masses Kreds, og bad ham forespørge, om maaske disse Buster var fundet i det andet Kammer. Svaret lød bekræftende«.

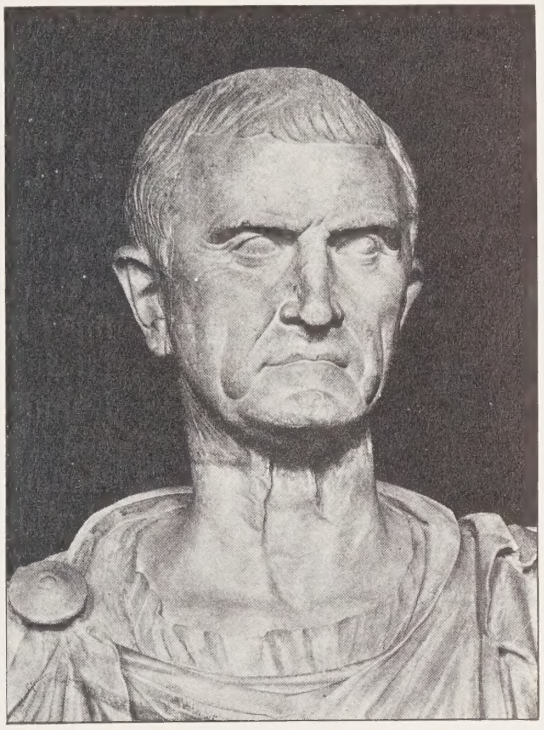


Fig. 54. Saakaldt Galba. Louvre.

[1] Afbildede Hekler: Bildniskunst, Tav. 225a og 237a.

Saa vidt Helbigs Meddelelser! Man begriber, hver svært det er at bygge noget sikkert paa en Beretning, der hviler paa Arbejderes Udsagn fra hemmelige Udgravninger, og dertil kommer Helbigs eget Letsind i Navngivning af de fundne Buster og Hoveder. Bortset fra Pompejus og Livia (597 og 614) er alle Navne gale eller helt grebet ud af Luften. Den saakaldte Agrippa (655) er, som vi har set (fig. 53), en berømt Mand. Af alle de andre, der opregnes, foreligger ingen Repliker, saaledes at der ikke er fjerneste Grund til at tro, at de er Berømtheder, ikke almindelige Privatportrætter, som de kendes i legio fra andre Gravfund. En særlig Komik knytter sig til Benævnelsen af 602 (Fig. 56)[1] som Servilia, Brutus' Moder. Denne gamle skikkelige Skrukhøne med det strammede Haar, der ser ud, som om det var kæmmet med et Rivejern, skulde altsaa være den Servilia, som Cæsar, Kvindekenderen og Levemanden, elskede saa højt, at han forærede hende en Perle til en Værdi af 6 Millioner Sestertier (ca. 1.200.000 Kr.) og tillod hende som den første Kvinde i Rom at spille en politisk betydende Rolle[2]. Hun var ganske vist en Søster til den strenge Cato, men skrev ikke desto mindre uanstændige Breve til Cæsar[3], og hendes ene Datter synes ogsaa at have været letsindig, thi Cicero omtaler[4] en Don Juan fra denne Tid, der rejste rundt med hendes og 4 andre romerske Matroners Billeder (imagunculae) i Bagagen.

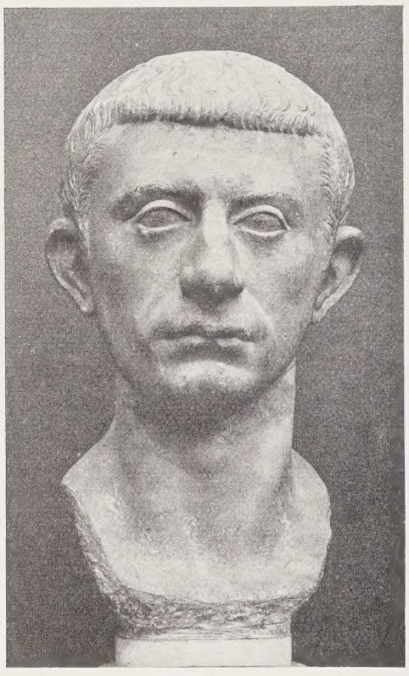


Fig. 55. Romer fra Claudius' Tid. Glyptoteket nr. 599.

Den gamle Fundberetnings Usikkerhed strækker sig til selve Navnet paa Graven. Gravaltrene (Cipperne) fra dette Gravfund blev som ovenfor omtalt udleverede igen af Grev Tyskiewicz og er kendt og offentliggjort[5]. De viser, at det ikke er Liciniernes Slægt, der

[1] Arndt-Bruckmann 61—62. Hekler: Bildniskunst, Tav. 208a og Tekst, S. XXXIII. Steininger: Weibliche Haartrachten, S. 16. M. Ahrem: Das Weib in der antiken Kunst, S. 282, fig. 260. G. Lippold: Antike Skulpturen der Ny Carlsberg Glyptotek, S. 30 og fig. 38. [2] Cicero: Ad Atticum XV 11. [3] Plutarch: Brutus 5. [4] Cicero: Ad Atticum VI 1. [5] Altmann: Römische Grabaltäre, S. 36 ff. Sml. Bolletino communale XIII 1885, S. 101 ff. og Notizie degli scavi 1885, S. 528.

her er gravlagt, men overvejende Mænd af Pisonernes Slægt, og yderligere ser man, at talrige Arkitekturfragmenter ikke er fundet i Gravrummene, men i et Depositum, som en Marmorbilledhugger havde samlet sig her i 18. Aarh. Ingen kan vide, om ikke ogsaa enkelte af Busterne, maaske endog de to ovennævnte af Pompejus og Livia, stammer fra dette Depositum og altsaa ikke har det fjerneste at gøre med Gravanlægget. Nu var ganske vist Pisonernes Slægt forbundet med mange af Roms fornemste Familier, som det udtrykkelig siges af Tacitus[1] om Caius Piso i Anledning af dennes Sammensværgelse mod Nero: multas insignesque familias paterna nobilitate complexus. Og med Henblik paa Tacitus' Skildring[2] af Cassius' Hustrus Ligbegængelse: »Tyve af de berømteste Familiers Billeder blev baaret foran i Toget« mente Helbig, at Tanken om et Licinier-nes Gravanlæg som et helt Pantheon for romerske Berømtheder ikke er udelukket[3]. Pompejus er utvivlsomt beslægtet med Pisonerne og Licinierne[4]. Derimod er det umuligt at anbringe Livia i Stamtavlen.

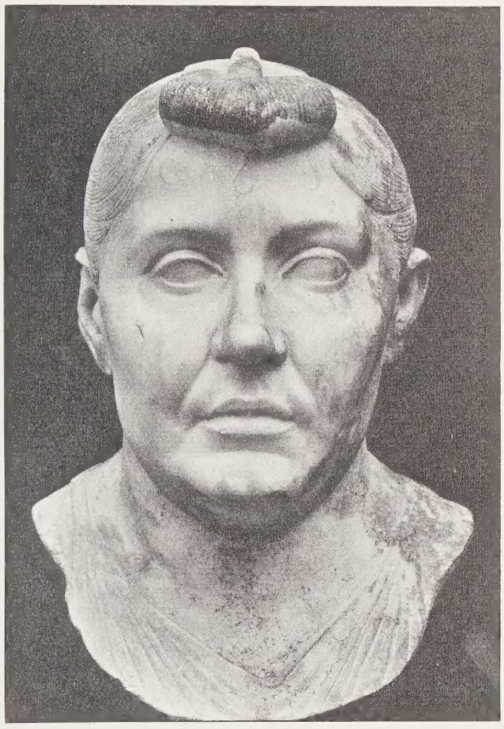


Fig. 56. Saakaldt Servilia. Glyptoteket nr. 602.

I Cippus-Indskrifterne nævnes der en Række Pisoner, ikke alene fra den iulisk-claudiske Tid, men ogsaa fra Trajans og Hadrians Regering. Saalænge var Graven altsaa i Brug. Om de Buster fra 2. Kammer, der efter deres Stil tilhører sidste Halvdel af 2. Aarh. e. Kr., endnu forestiller Medlemmer af Slægten eller ej, er svært at afgøre. Fra det store Gravanlæg under Vigna Codini ved Via Appia kendes en lignende langvarig Brug af de tre store Columbarier,

Fig. 57. Romersk Gemme.

[1] Annales XV 48. [2] Annales III 76. [3] Sml. den af Mommsen opstillede Stamtavle over Pisonernes Slægt i Ephemeris epigraphica I 1872, S. 146. [4] Prosopogr. Imperii Romani III, S. 185.

hvoraf Anlægget bestaar, men her er der den Forskel, at mens Benyttelsen af Graven indtil Begyndelsen af 2. Aarh. var fredelig og kontinuerlig, saa indtræder som i mange andre Grave en ny Tilstand med Antoninertiden, der skærpes i 3. Aarh., at nemlig enkelte af de gamle Grave eksproprieredes og benyttedes paa ny[1]. Noget lignende kunde være indtruffet i Pisonernes Grav. Men det kan naturligvis ogsaa tænkes, at et helt nyt Gravkammer er blevet føjet til de to ældre.

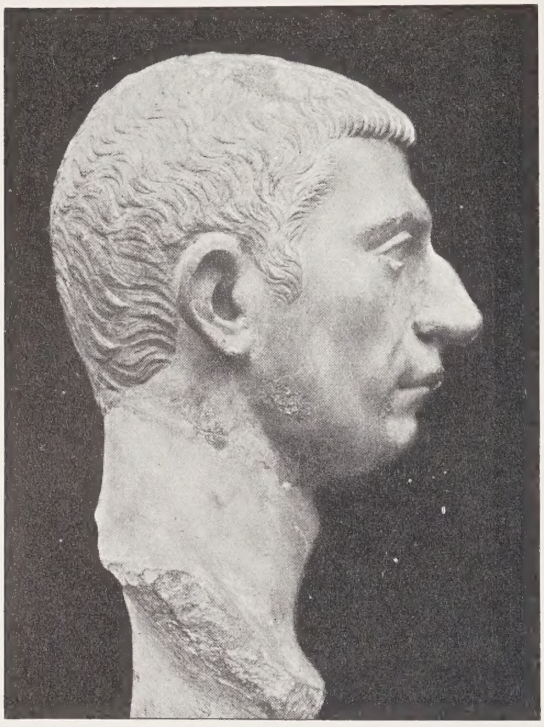


Fig. 58. Profilbillede af Glyptotekets nr. 599.

Det er altsaa sandsynligt, at Glyptotekets nr. 655 (Fig. 53), der med lige lidt Grund er benævnet Agrippa og Galba, men som sikkert forestiller en berømt Mand, er af Pisonernes Slægt, og det samme gælder »Cassius«, nr. 599 (Fig. 55), der ganske vist ikke nævnes i Helbigs første Liste, men senere med Bestemthed er henført til Pisonernes Grav. Navnet Cassius er naturligvis foranlediget af Brutus og hans Slægts formodede Tilstedeværelse i Graven, men Bustens Stil peger hen paa en senere Tid, nærmest Claudius' Regeringstid, ligesom et nærbeslægtet Portræt i det kapitolinske Museum, hvis Busteform er efter-augustæisk[2]. Nu vilde det i og for sig ikke være utænkeligt, at en republikansksindet Romer et Stykke hen i Kejsertiden lod udføre Portrætter af Brutus og Cassius, der havde en »fin Presse« selv hos den frygtsomme Hofskribent paa Tiberius' Tid, Velleius Paterculus[3]. Men den hele Konstruktion savner jo ganske Fundament.

Derimod synes »Cassius« virkelig at have været en berømt

[1] Oversigt i Giuseppe Lugli: La zona archeologica di Roma, S. 305 ff. [2] Arndt-Bruckmann 847—848. [3] II 72, 2.

Mand. To Gange med Aars Mellemrum og mellemliggende Glemsel har jeg nemlig genfundet hans ejendommelige Træk paa en Gemme (udskaaret Ædelsten) fra Kejsertidens Begyndelse (Fig. 57)[1]. En Sammenligning med højre Profilside af Glyptotekets Hoved (Fig. 58) vil naturligvis vise flere Detaljer i Marmorhovedet, men utvivlsom Lighed i Haarets Konturer og Form og i Mundens og Underansigtets formelle Enkeltheder. Den plumpe, restaurerede Næse maa man se at glemme.

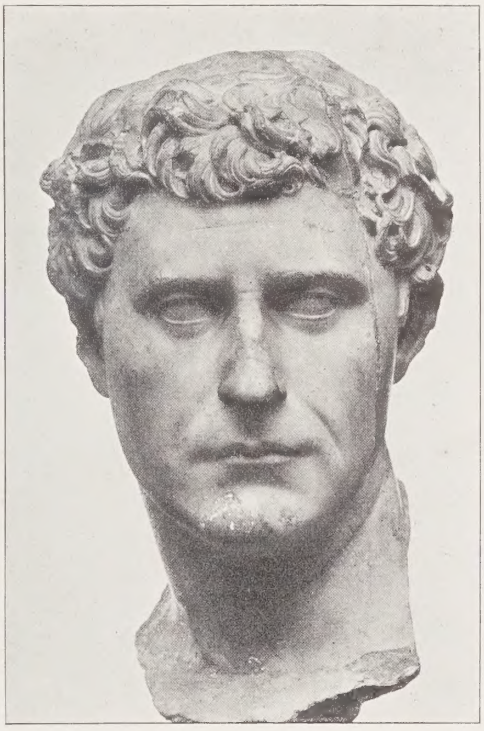


Fig. 59. Romer fra Hadrians Tid. Glyptoteket nr. 658.

Blandt de i Pisonergraven fundne Cipper er der to med Gravskrifter over berømte Mænd af Slægten. Den ene er Lucius Calpurnius Piso Frugi Licinianus, der blev adopteret af Kejser Galba og dræbt sammen med ham i Aaret 69, kun 31 Aar gammel. Det kan ikke stemme med Stilen og Alderen i vor »Casius«. Den anden er Marcus Licinius Crassus Frugi, der var Praetor urbanus i 24 e. Kr., Konsul i 27, og som stod Kejser Claudius saa nær, at han red ved Siden af Kejserens Triumfvogn under dennes Triumf for »Sejre« i Britannien paa en medailliesmykket Hest og i en palmegrenbroderet Klædning[2], og at Kejseren gav hans Søn, der bar det stolte Navn Cneius Pompejus Magnus, sin Datter Antonia til Ægte. Sønnens Navn motiveres ved, at Moderen Scribonia faktisk var i Slægt med den store Pompejus[3], og dette kan tillige forklare Fundet af Pompejusbusten (nr. 597) i Graven. Baade Fader og Søn fik iøvrigt en sørgelig Skæbne, idet de faldt i Unaade hos Kejseren og blev dræbt i Aaret 47. Om Faderen siger Seneca i sit Spotteskrift efter Claudius' Død[4]: tam fa-

[1] A. Furtwängler: Die antiken Gemmen I, Tav. XLVII, nr. 30. [2] Sueton: Claudius 17. Prosopographia Imperii Romani II, S. 276. [3] Se igen Prosopographia Imp Rom. III, S. 185. [4] Ludus de morte Claudii 11, 2 og 5.

tuum ut etiam regnare posset, og længere henne: Claudio tam similem quam ovo ovum (han var saa idiotisk, at han endogsaa kunde være Regent[1], og Claudius saa lig som det ene Æg det andet). Der er virkelig over »Cassius« et lignende Præg af Faarethed som over Billederne af Claudius selv, og opfatter man Ligheden med Kejseren som mere aandelig end legemlig, passer Ordene fortræffeligt paa dette degenererede, fjogede Ansigt, hvis Datering til Claudiustiden ikke kan betvivles.

Fig. 60. Buste i Holkham Hall, England.

Vi kommer nu til et Portræt, der ikke saa sikkert som de foregaaende kan bestemmes som kendt Ansigt, Glyptotekets Hoved nr. 658 (Fig. 59)[2]. Restaureret i Gips er Næsespids, Parti af Hagen og af Halsen. Afstødte er enkelte Lokker og Dele af Ørerne. Hovedet har været spaltet og synes voldsomt at være brudt af en Statue. Skægløsheden og den sensitive Formbehandling har forledt enkelte Forskere til at datere Hovedet til Flaviertiden, men den raffinerede Boring af Pandelokkerne, disses Fald og den porcellænsagtige Politur af Overfladen sikrer Tidsbestemmelsen: Hadrians Tid. Skægløsheden er en Mode fra Fortiden, som mange under Hadrians Regering bevarede paa trods af Kejserens korte Fuldskæg. Dette gælder endnu i Antoninertiden, som et herligt Hoved i Boston viser[3]. At Hovedet virkelig tilhører Hadrians Tid, viser en Sammenligning med Portrætter i Uffizierne[4]

[1] Udtrykket indeholder dels en Snært til Kejser Claudius, dels en Hentydning til, at Licinius Crassus en Tid lang havde været Regent i Lyon. Se herom Ludus 6, 1. [2] Crowfoot, Journal of hellenic studies XX 1900, S. 35 ff., og Tav. III. Hekler: Bildniskunst, Tav. 221. Lippold, Römische Mitteilungen XXXIII 1918, S. 28, Anm. 3. F. Poulsen: Ikonographische Miscellen, S. 70 f. [3] Hekler: Bildniskunst 229. [4] Arndt-Bruckmann 781—784. Her er Busteformen hadriansk.

og i Vatikanet[1], og i sidstnævnte Museum findes en Række nærbeslægtede Buster fra Trajans Tid, der forklarer os den Tradition i Formbehandlingen, Glyptotekets Hoved repræsenterer[2].

Hovedet er fundet ved Pozzuoli og har altid hørt til Glyptotekets fineste Romerportrætter. Det er et fornemt Ansigt, et Billede af en hoven og egoistisk Levemand, og der er i Formbehandlingen en Følsomhed, et Staccato i Foredraget, der hører Roms Sølvalder til og minder om Tacitus' Sprogkunst. Særlig virkningsfulde er de dybe Furer, der fra de indre Øjenkroge løber skraat ned over Kinderne, og de dermed parallelle Furer fra Næsefløjene ned over forbi Mundvigene. Dertil føjer sig den vidunderlige Modellering af hele Overlæbepartiet med dets stærke Midtsvulmen og af Underlæben med dens stejle Fald. Ogsaa Tværfuren i Panden og de skraverede Øjenbryn bidrager til Formvirkningen.

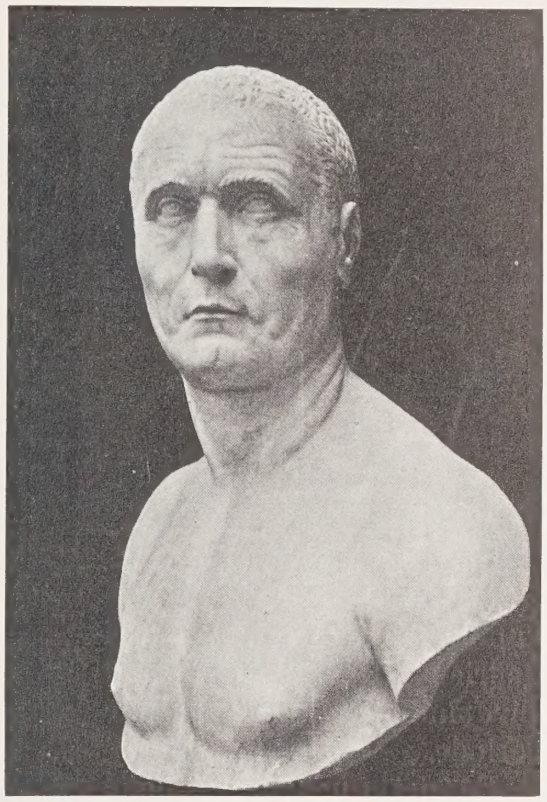


Fig. 61. Buste, tidligere i Roselló's Eje, Paris.

Jeg kender ikke nogen Replik af Hovedet, men i Holkham Hall i England fandt jeg en Buste af en samtidig og jævnaldrende Mand med kort Haar, der ligefrem *maa* forestille en Broder eller en anden nær Slægtning (Fig. 60)[3]. Denne »Broder« er mere rynket, men ligner ellers Form for Form. Men hvad jeg dengang ikke vidste, var, at der eksisterer en Replik af Holkham-Busten, der i sin Tid var i Kunsthandelen og ogsaa blev tilbudt Carl Jacobsen, desværre

[1] Amelung: Vatik. Katalog II, Tav. 71, nr. 360 (S. 550). Her sikrer de borede Pupiller Tidsbestemmelsen. [2] Amelung anf. Værk I, Tav. 73, nr. 560 (S. 684), videre Tav. 14, nr. 88 (S. 103 f.) og Tav. 35, nr. 27 (S. 332). [3] Fr. Poulsen: Greek and Roman portraits in English country houses, nr. 64.

Fig. 62. Marcus Aurelius' Mor (?).
Glyptoteket nr. 694.

Pupiller, der først dukker op i Hadrians Regeringstid for at blive almindelige i den følgende Periode.

Er det nu ogsaa samme Mand, som Holkham-Busten fremstiller? Det fyldigere Ansigt og den kraftigere Hage kunde tale derimod, men slige Afvigelser kendes ogsaa ellers indenfor Portrætterne af samme Mand. Finder man ikke Ligheden tilstrækkelig, bliver der Tale om en tredje Broder, og maaske erfarer vi en Dag, hvilken fornem Slægt — Senatorslægt vil man gerne tro — denne interessante Portrætgruppe tilhører.

uden Resultat (Fig. 61). Professor Arndt havde meddelt mig, at denne statelige Buste var erhvervet fra Mallorca, formodentlig fra Despuig-Samlingen, og at den i mange Aar derefter var i et Pariser Atelier hos den portugisiske Billedhugger Roselló, men skønt jeg har foretaget ivrige Efterforskninger i Kvarteret og i Atelieret selv, er det ikke lykkedes mig at genfinde hverken Billedhuggeren eller Busten. Ligesom i Holkham-Portrættet er ogsaa i dette Billede Busteformen i sin Højde typisk for Hadrians Tid, hverken flavisk eller trajansk. Og i Roselló-Busten kommer endnu et Kendemærke til, de borede

Fig. 63. Faustina den Ældre. Vatikanet.

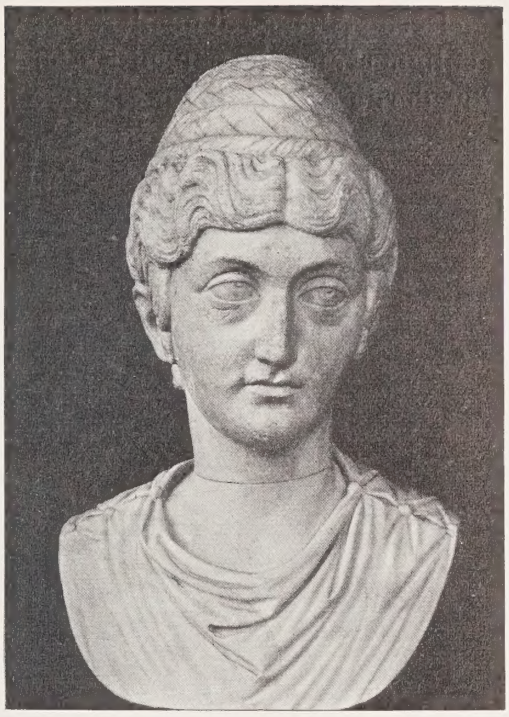


Fig. 64. Kvindehoved. Hannover.

Fastere Grund under Fødderne faar vi, naar vi vender os til det lille, morsomme Kvindehoved, nr. 694 i Glyptoteket (Fig. 62), der i sin Tid erhvervedes fra en Samling i Neapel sammen med Demostheneshovedet, nr. 436, som oprindelig var anbragt paa en græsselig høj moderne Buste. Kvindehovedet, hvis Næsespids er moderne, er mærkeligt ved ikke at have borede Pupiller, skønt det, som Frisuren viser, tilhører den ældre Faustinas, altsaa Antoninus Pius' Tid. Hovedet er af Carl Jacobsen betegnet som et Portræt af den ældre Faustina, og nogen Lighed er der utvivlsomt. Men der er dog ogsaa Afvigelser nok, navnlig i Øjnenes skraa Stilling, de højt svungne Øjenbryn, de tunge Øjenlaag, der altsammen giver Ansigtet et næsten japansk Præg, og vi tør da med Sikkerhed hævde, at det er en anden Kvinde, mindre klassisk skøn, men mere pikant end Faustina. Vi afbilder til Sammenligning Kolossalbusten af Kejserinden i Vatikanet, i hvilken kun Hovedet selv er gammelt (Fig. 63)[1]. Man vil da se, at Afvigelserne ikke indskrænker sig til Øjenpartiet, men at ogsaa Munden og Underansigtet er helt forskellige i de to Kvindeportrætter. Glyptotekets Kvindehoved, nr. 694 (Fig. 62), kan heller ikke forestille Faustina som ung, thi ogsaa Ungdomsbilleder af Kejserinden findes og viser en helt anden Frisure og et forskelligt Ansigt[2].

Derimod kendes der Replikker af 694. Først et jævnaldrende Portræt, mindre godt udført, i Museet i Hannover (Fig. 64)[3]. De svungne Øjenbryn, Mundens Linier og Udtryk er de samme og Af-

[1] Hekler: Bildniskunst 283 b. [2] R. Delbrück: Bildnisse römischer Kaiser, Tav. 21. Bernoulli: Röm. Ikon. II, 2, Tav. XLVII (S. 153, nr. 7). [3] Museumsnr. 32 i Carl Küthmanns Katalog af 1914.

vigelserne (større Øjenæbler, lidt bredere Hage) uvæsentlige. Sammenligner man igen med Kejserinde Faustina, erkender man, at Hovederne i København og Hannover hører sammen og ikke paa nogen Maade kan identificeres med Kejserinden.

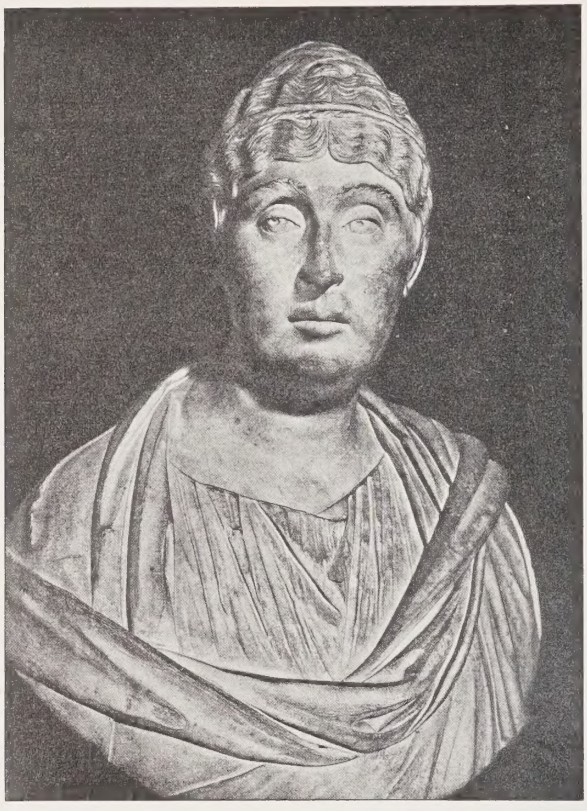


Fig. 65. Kvindeportræt. Madrid.

Endvidere genkender man den samme Kvinde i noget ældre Alder i en Buste i Madrid (Fig. 65)[1]. Hun er blevet federe og mere bevidst i Udtrykket, det »japanske« Pikanteri er forduftet med Aarene, og man ser nu tydeligere, hvor langt hun, hvad Skønhed angaar, staar under Kejserinde Faustina. Som et Mellemtrin mellem Ungdomsbillederne og Madridportrættet opfatter jeg en Buste i Uffizierne, i hvilken ogsaa kun Hovedet er antikt (Fig. 66)[2]. Den kaldes almindeligt Faustina den Ældre, men er utvivlsomt »den anden«, langt mindre indtagende.

Den Lighed, man har villet finde med Faustina den Ældre, er ikke større, end det saa hyppigt er Tilfældet med samtidige Billeder. Det faktiske Forhold er da kun, at hun er samtidig med Kejserinden, hvad Frisuren fortæller os, og et berømt Ansigt, siden der findes Gentagelser helt ovre i Spanien. Alle Spor tvinger os til at søge indenfor selve Kejserhuset, thi kun dets Damer nød et saa vidtspredt Ry, og her er der kun een, der kan komme i Betragtning: Kejser Marcus Aurelius' Moder, der ved en Fejlskrivning i Julius Capitolinus' Marcus-Vita (1) kaldes Domitia Calvilla, men hvis virke-

[1] Arndt-Bruckmann 758. [2] Photo Alinari 1229.

lige Navn var Domitia Lucilla og kendes fra talrige Teglstempler fra den rige Domitier-Slægts Teglværker. Hun oplevede ikke at se sin Søn som Kejser, idet hun formodentlig døde kort før 160, men da Faustina den Ældre døde allerede i 141, har Domitia Lucilla, der selv var Enke fra 130, i næsten tyve Aar under Antoninus Pius' Regering som den adopterede Tronfølgers Moder været Kejserhoffets fornemste Dame[1]. At hendes Søn Marcus i sine Selvbetragtninger (I 3) roser hende og priser hendes Fromhed, Velgørenhed og Nøjsomhed, siger ikke saa meget, da den elskelige Kejser overhovedet kun har godt at sige om sine Omgivelser. Men hendes fremskudte Stilling er tilstrækkelig til at forklare, at vi har Billeder af hende baade i yngre og ældre Alder.

Fig. 66. Kvindeportræt i Florens.

Det sidste Stykke af Gruppen: navnløse Berømtheder er et Kolossalhoved (43 cm højt), udarbejdet til Indsættelse i en Statue, nr. 774, i Glyptoteket (Fig. 67)[2]. Det er erhvervet fra Rom, har Næsespidsen og Ørerne fornyede i Gips og viser en noget forvitret og skjoldet Overflade. I de sidste Kataloger figurerede Hovedet som Konstantin den Store, men det stammer slet ikke fra den Tid. Baade det indridsede Fuldskæg, Haaret med de vage Konturer og Hovedets Bygning med flad, paa Siderne stærkt udadbuet Isse tillader en bestemt Datering mellem 230 og 250 e. Kr., altsaa et halvhundrede Aar tidligere end Konstantin.

[1] Pauly-Wissowa: Realencyklopädie s. v. Domitius, S. 1518, nr. 105, og s. v. Annius, S. 2289, Stamtavlen. [2] Arndt-Bruckmann 560.

Det nærmest beslægtede Portræt er det af Kejser Maximinus Thrax (reg. 235—238), af hvem Glyptoteket ejer et karakterfuldt Billede i nr. 744 (Fig. 68). Men den ukendte har sit eget besynderlige Fugleansigt med lav, smal, stejl Pande, hule Tindinger, dybe Sænkninger over Brynrandene, svagt skraverede Bryn, store Øjne med

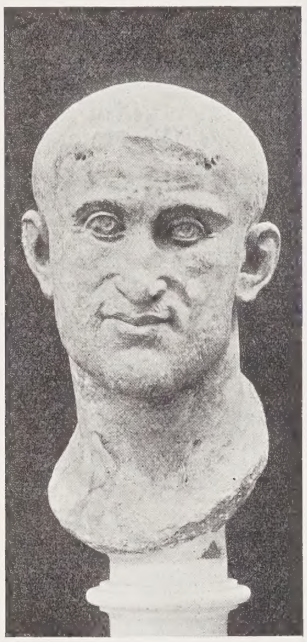


Fig. 67. Bekendt Romer.
Glyptoteket nr. 774.

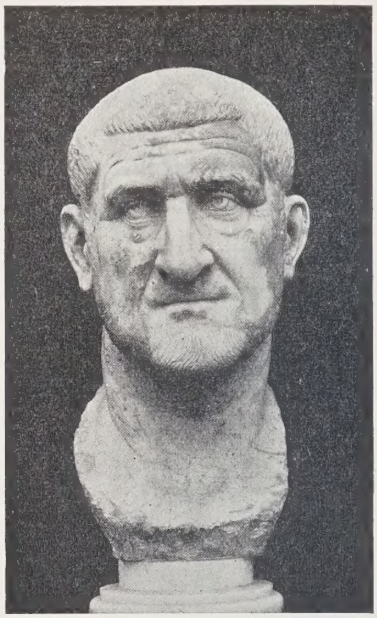


Fig. 68. Kejser Maximinus Thrax.
Glyptoteket nr. 744.

dybt borede Pupiller. Nederste Øjenlaag er stærkt hulede, og nedenfor hæver Kindbenene sig skarpt. Han har store, glatte Kindflader, smal, krum Næse med dyb Sænkning ved Roden og uhyre Kæber. Takket være den kæmpesvære Hals gør det store, langagtige Hoved alligevel et spinkelt, fugleagtigt Indtryk. Udtrykket er ubegavet for ikke at sige noget værre.

Af dette Hoved findes der en Replik i Berlin (Fig. 69)[1], der paa Grund af sin bedre Tilstand viser Kind- og Halsskæg langt tydeligere end Glyptotekets Portræt. I Berlin bar Hovedet Navnet Maximinus Thrax, hvilket som nævnt ikke er rigtigt. Men det er en Samtidig ligesom Busten af en Skuespiller i det kapitolinske Museum[2], og, som Repliken viser, en kendt Samtidig. Der forlyder i Overleverin-

[1] Aus dem Berliner Museum, Kekulé gewidmet, Tav. III. L. Curtius: Die antike Kunst S. 2, fig. 1. [2] Hekler: Bildniskunst 295a.

gen intet om en Broder eller nær Slægtning af Kejser Maximinus, men derfor kan Tiden jo godt have kendt en saadan. Foreløbig maa han da forblive anonym, denne mærkelige Mand, der i patologisk Ejendommelighed kan minde om el Grecos Ildefonso i Illescas[1].

[1] Meier-Graefe: Spanische Reise, S. 117.

FREDERIK POULSEN

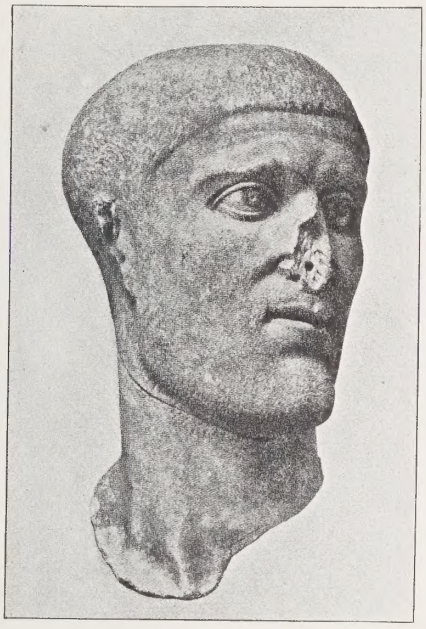
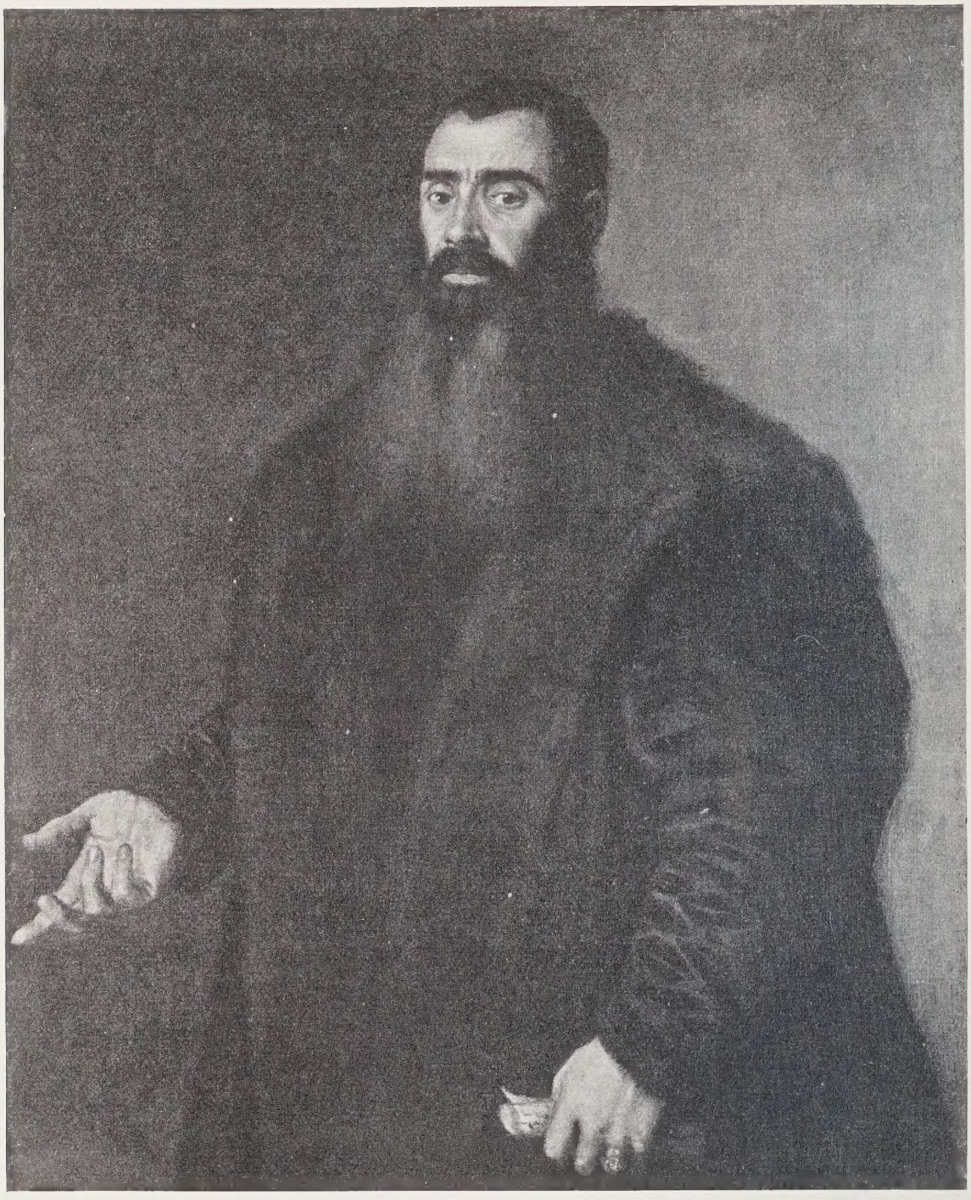


Fig. 69. Mandshoved fra 3die Aarh. e. Kr.
Berlin.



Tizian: Portræt af en ubekendt Mand.

KUNSTMUSEETS NYE TIZIAN

Den der vil være Maler behøver kun at kende og kunne mestre tre Farver: Hvidt, Sort og Rødt.

Udtalelse af TIZIAN selv.

Først med sit 40. Aar gjorde Tizian sig fri af Giorgiones Tryllespind. I Ryk efter Ryk bliver han saa efterhaanden klar over sin egen Kraft. Omkring 1520 er det Laokoon, hvis dramatiske Pathos atter og atter gennemstrømmer hans Værker, indtil han omkring 1527 staar som Selvhersker i de store Alterbilleder. Fra 1540'erne er det de romerske Indtryk og endelig henimod 1550 Karl V's store Fremtoning. Alt dette er dog i mindre Grad udefra kommende Paavirkninger, snarere maatte man her tale om en i hans Indre modnet Kraft, der giver sig tilkende i disse Gennembrud og Fremstød. Med de halvfjerds Aar kommer denne Gamle ind i sin »Sturm- und Drangzeit«.

Elementernes Spil henover Venedigs Kanaler, Paladser og Lagune, som han — det ved vi fra deres Breve — var saa lykkelig enig med sin Ven Aretino om, gentager sig nu for ham paa Verdensscenen. Hvad der i Ungdomsaarenes vage Følsomhed havde faaet Afløb i venetianske Havdrømme, bliver nu for hans gamle Øjne til Billede. Det er først nu, Forfædrenes Temperament, der var staalsat i Kampen med Alpernes Urelementer, gør sig fuldt gældende: Slægtens Krigerblod, Troldesafterne, der havde fyldt Bondesindene deroppe i Bjærgskovene, bruser nu uhæmmet op, og først nu hører han det manende Tilraab: »Bliv hvad Du er!« Det følger ham endnu en Menneskealder, og alt drages af denne uhyre frigjorte Svingkraft ind i dens Sfære. Alt synes for dette høje og fjerne Blik at faa landskabeligt Liv, ogsaa Mennesker og Menneskeskæbner.

I Augsburg oplever han Verdensbegivenhedernes Kæmpedønninger: den store Bølge, der bærer Kejseren. Ved Mühlberg, kunde man sige, bestemtes ogsaa denne Kunsts Skæbne.

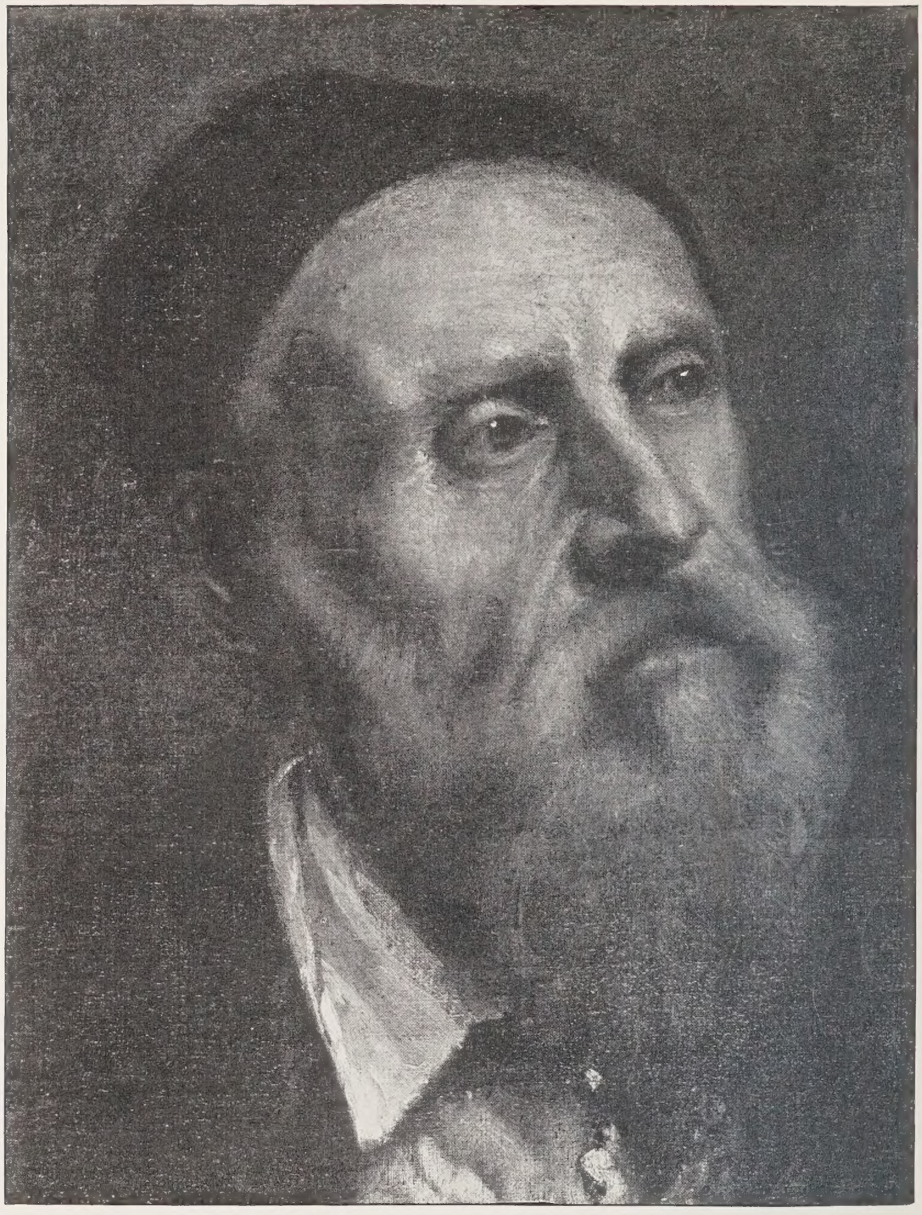
Efter Stilheden i hans Bolig i Biri Grande, hvor ganske vist Lagunens Spejlblink naaede til ham, efter Etiketten ved Gonzaga'ernes og Este'rnes Hof, hvor der dog skete nok bag Murene og i de skumle Kælderrum, til at det lod sig aflæse i de Stores Træk, efter Vatikanerlivets Pomp, i hvis Purpurpragt Øjet dog kunde spore tragiske Skæbneknuder, som den berømte Pavegruppe paa Billedet i Neapel giver Efterverdenen en Anelse om, oplever han her i Augsburg hele et Hovedkvarters enestaaende Dramatik: den sejrende, men af Gigten lammede Kejser, de to Granvella'er, Hertugen af Alba, Philip, den fangne Kurfyrste, Ministrene, Fyrstevrimlen, Personer fra fremmede Lande og deres Skæbner, Mødet med fremmede Kunstfæller som Cranach — alt dette driver ham ind paa hans ligesom forudbestemte, bredt afstukne Bane: ham, den fødte Historiemaler.

Thi Tizians egentlige Felt var Vægmaleriet: Skæbnen har efter den storartede Begyndelse i Scuola del Santo i Padua kun to Gange kaldt paa ham til Opfyldelsen af denne hans Mission. Hans »Slaget ved Cadore« blev efter en knap Menneskealder tilintetgjort ved Ildebranden 1577. Og kun »Fede«, der dengang endnu ikke var afleveret, viser os idag, hvorledes Tizian forstod at fylde en Væg med et stort Indhold, saa ingen Beskuer kan unddrage sig Virkningen. Hvad der ikke blev ham forundt at organisere og udforme i det store Format og i et ophøjet Stof, det har denne fødte Hersker og Fører — en Konge uden Land — med den højeste Værdighed vist os i hvert af sine Alterbilleder, og ethvert af hans Portrætter lever i Kraft af denne skabende Evne til at omsætte en Oplevelse, gennemglødet i hans vulkanske Indre, til levende Skikkelser, saa den nu i Billedform træder Beskueren eruptivt og næsten truende imøde. Udgangspunktet for disse Portrætters dramatiske Holdning er dette: Modellerne er skredet forbi ham, har staaet et Øjeblik stille for ham mellem en Audiens og den næste Repræsentationspligt. Han, den fribaarne Bondesøn med det landlige Instinkt, har set dem an i Jævnhøjde, følt at de var Kød af hans Kød, vejret at de kunde være ham til Nytte, og har tjent dem, for at de kunde tjene ham, i det mindste som lønnende Modeller, helst som stadige lukrative Forbindelser. Hans jordfødte Instinkt giver ham en sikker social Vurderingsevne, som man dog ikke bør udlede alene af den Gamles stærkt udviklede Vindesyge, endnu mindre af demokratisk Stolthedsfølelse, langt mere af den fra urgamle feudale Tider ube-

Tizian: Portræt af Kardinal Granvella. Besançon.

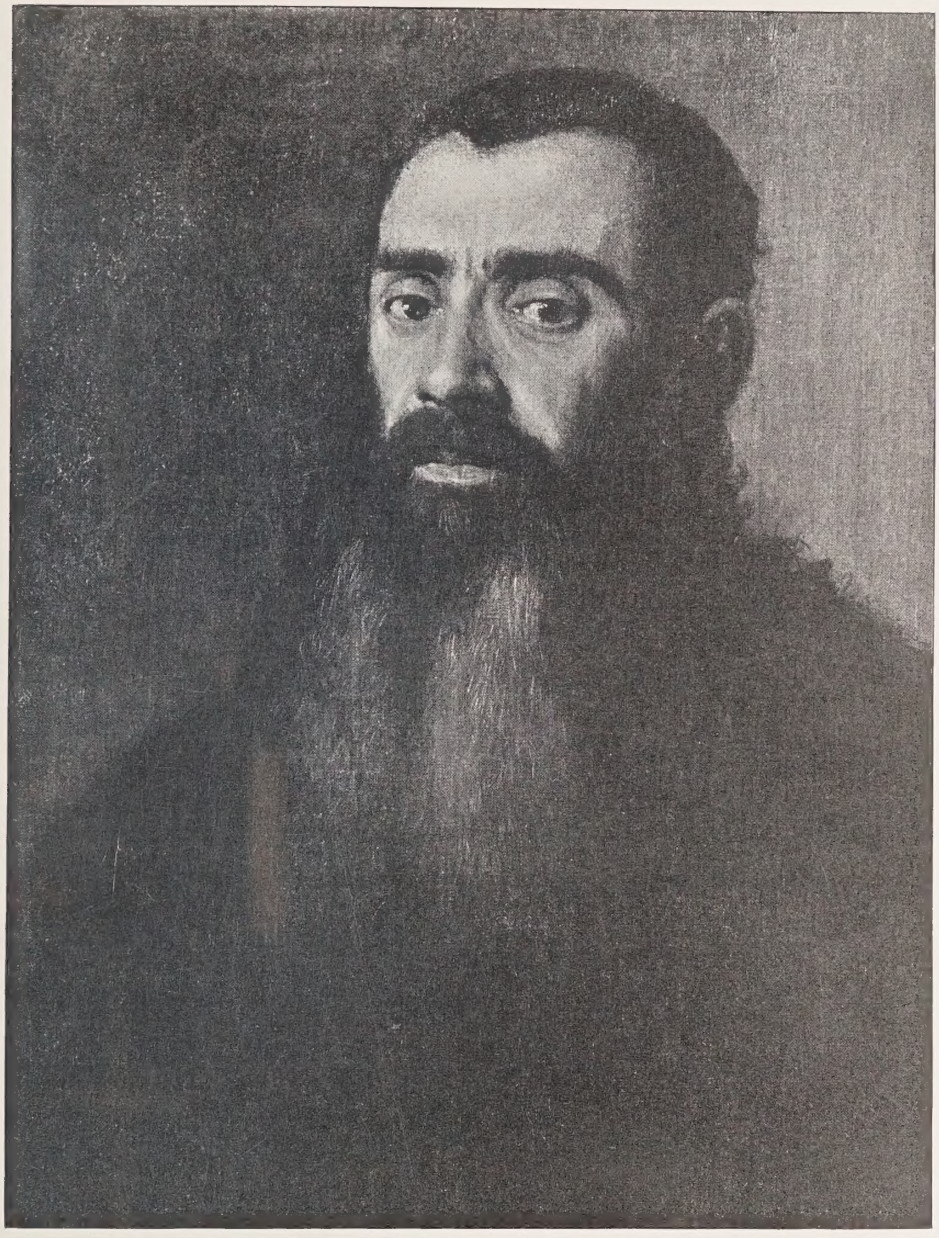
vidst, men sikkert nedarvede Følelse af at staa de Højststillede, de Ansvarlige og Førende aandelig nær.

Tæt op mod disse Højder har aabenbart denne sortskæggede Mand hørt hjemme, der ligesom slaar enhver Tvivl til Jorden med sit Blik, og skrider frem saa at sige bærende sin Sendefærd i Hænderne,



Tizian: Selvportræt. Berlin. Udsnit.

en ægte Orator iklædt sin Mission som en Embedsdragt. Man vil kunne jævnstille ham med den forunderlig agressive og overlegne Granvella i Besançon, men Tonefaldet er skarpere. Opsat, som man er, paa at vide, hvem denne fængslende Model vel kan være, fristes man til at tænke paa Willibald Imhoff den yngre, Samleren, af hvem



Tizian: Mandsportræt. Kjøbenhavn. Udsnit.

Berliner Museet ejer en udmærket Buste af Johan Gregor von der Schardt; men Datoerne kan ikke rigtig bringes i Overensstemmelse.

Man følger paa denne Tid, da den habsburgske Politik er ved at befæstes, den sorte spanske Mode: i Overensstemmelse med Tidens aristokratiske Ideal vælger man den eksklusive Farve, der gør

slank; gør Hovedet mindre, idet man klipper Haaret tæt, forlænger Ansigtsovalen ved Skæggets Form, idet man spidsede det til eller lod det være langt og smalt: store smalle Former af sort, selv i den brede Kappe, af mørkt Pelsværk, i Haar og Ansigtskontur! For Portrætmaleren bliver det, som Moden ubevidst og med indre Tvang stiliserer ved Mennesket, til et poetisk Spil i samme Retning. Han rykker paa Billederne i Højdeformat Hovedet ganske tæt op under Rammekanten; deroppe fra falder Blikket ned paa Omverdenen som fra en anden Sfære, forundret, dragende og bydende bag den sociale Skranke; Afskæringen et Stykke under Hoften er det simple Middel, der bidrager til at give Skikkelsen Højhed.

I nøje Forbindelse med den stiliserende Mode bliver Portrætternes maleriske Stil til: Dragten udelukker Brugen af livlige Farver. Dog ogsaa i samfundsmæssig Bundethed lever Mennesket sit eget Liv, ruller Blodet, banker Pulsen. Den sorte Silke udfyldes af et Legeme, for hvis Aandedrag den bovner, hæver og sænker sig, hvis mindste Bevægelse faar den til at knistre og glimre som »et tusindfoldigt Ekko af Skikkelsen«. Den praxiteliske Forkynder af dette indre Liv, af denne stoflige Eksistens blev det givet at opdage Tonen istedetfor Farven, netop den Nuancens ganske nye Kolorit, der nu skulde blive hans. Han sikrede altid sin koloristiske Enthusiasme et Fristed, ved enhver Model, i enhver Dragt. I Augsburg forvæntes hans Øje ved Synet af de højeststaaende Personer i hvidgyldne Dragter og indlagte Harnisker, som man kunde stille op foran Brokadestoffer og foran Borde dækkede af purpurfarvede Fløjelstæpper. Men Mødet med denne galdesyge Sortskæggede maa have været en Fest for ham. Thi de maa øjeblikkelig have fundet hinanden, denne tilvant Modvil-

lige, af legemlige Smerter halvsprængte »homme d'affaires« og Maleren, der i den rette Time stillede sig overfor sine Folk, gennemborede dem til Bunden af deres Væsen for da at genskabe dem til nyt Liv.

Han fangede den indre Gnist i denne komplicerede Mand: han vidste tilstrækkelig, da han saa dette blege Ansigt indrammet af Haarets endnu friske Sorte, denne uhyggelig gulrøde smalle Læbe, som den traadte frem af Skæggets dybe Skygge, de slappe atter og atter spændte Træk, Øjnenes feberagtige Glans, de hvælvede Negle med deres Glanslys — og det var Monumentalmaleren, hvis registrerende Blik sammenfattede alt dette til Formlen: sort, blegt og skrækindjagende rødt. »Den der vil være Maler, har kun Brug for tre Farver, Hvidt, Sort og Rødt, men han skal kunne mestre dem helt *(haverli in man)*«, har han selv sagt.

Saaledes stod Manden for ham med samme Klarhed, som han staar for os og for Evigheden: rank, men maaske affældig under den statelige Kappe; dog udfylder han endnu dette Stykke Repræsentation med hele sin Missions gamle Værdighed, der holder ham oppe med forfærdende vaagent Blik. Den venstre Haand med Ringen holder fast paa Dokumentet, Datidens Tegn paa vidtforgrenede Forbindelser; mod denne Haands og Papirets Blegghed straaler Rubinringen; den højre Haand demonstrerer ligesom udregnende i sin Talergestus. Det Sorte, som Natur og Mode her krævede, bydes velkommen med sand Begeistring: med et eneste stormende Penselstrøg hensætter Mo-

numentalmaleren det: Haar, Øjenbryn, Skæg, Dragt, bredt anlagt og paa en Gang; dernæst angives med et svagt nuanceret skifergraat alle Vegne Grænserne mellem Haar og Kød, Skyggerne i Ansigtet, Glanslysene paa Stoffet. Disse faa Toner staar klare mod Hudfarvens sygeligt Gule, og de gennemstraales af Reflekser, hvis Højdepunkter er Perlemorslysene i Øjnene og paa Hænderne — den gamle Tizians Signatur! Ind i denne næsten enstonige Harmoni af kolde Nuancer bringer den opskræmmende lysende teglrøde Plet — som Taget paa et Hus i Ruysdaels Uvejrshimle — og den pastost gyldentskinnende Signetrings Sten med dens Flimmer af Rosa sammen med Neglenes Perlemor, en Trekant af farvet Liv, der paa en egen dristig Maade bringer Blikket ind i rytmisk Uro, hver Gang det er ved at forvilde sig fra det psykiske over i det optiske.

Det vilde ogsaa være spildt Umage overfor denne Silhouet, som den udløser sig fra den gyldent gennemtonede Baggrund. Tizian forstaar ved en forsøgsvis hensat, ofte ved Overmaling forkastet Kontur, som han saa sammenfatter Led i Led til en levende Kæde, at give sine Skikkelser et vibrerende Liv. Man synes at se dem aande og opfatter dem dog plastisk, oplever dem i Sandhed. Og vi oplever ogsaa Tilblivelsen af dette Værk, véd desuden, at allerede Samtiden var klar over, hvilke Underværker saadanne Billeder var. Aretino siger saaledes, at i samme Tid, det tog en Smører at male et Ornament paa en Kiste, satte Tizian et Hoved op.

Og der er forøvrigt Vidnesbyrd nok herom fra hans Haand.

Hans Selvportræt i Berlin giver os, ufuldendt som det er, netop derfor Lejlighed til at faa et Indblik i disse kaotiske, af Skabervilje opfyldte Øjeblikke. Det synes, som Knoppen i Udspring, at være Bærer af den samme Livstanke, der her i vort Billede staar i fuld Blomst. Ganske paa samme Maade springer Hovedet frem, anlagt i brede Toner. Hænderne, hvoraf den højre, uden Pensel, trommer urolig paa Bordet, har han i eet Drag tegnet op, forkortet, givet Farve og gjort levende ved Neglenes Reflexer — anlagt Ærmets knistrende Atlask i Undermaling som Hvirvler i et oprørt Vand, hvis bevægede Form Lasuren skulde give farvet Liv. Ogsaa Pier-Luigi Farnese med Fanebæreren i Neapel — Modellernes Helbredstilstand er beslægtet — er blevet til paa ganske samme Maade, i Lynglimt.

Det var i Slutningen af 1540'erne og i Tiden omkring 1550, at den nu næsten 80aarige udviklede denne Stil. Er det passende at udlede saadanne Vidunderværker af en Rivaliseren med den unge

Tizian: Portræt af Pier-Luigi Farnese. Neapel.

Tintoretto, der som Portrætmaler straks fandt sin egen modne Form? Hans Stil i de rolig gennemarbejdede, afklarede Oldingeportrætter burde aldrig kunne forveksles med Tizians utrolig kæmpende Dramatik, der øjeblikkelig slaar ned i Centrum. Thi i en ny Ungdom vandrede Tizian ad den hidtil ubetraadte Bane, der

fører frem til dramatisk Monumentalitet i Portrættet. Derfor er Værker af denne den bekendteste af Malere saa længe blevet miskendt — hvert af dem bringer noget uventet.

Hans Alderdomsstil var det endnu ikke; den skulde han først finde som 90aarig, da han over Nuancernes Rigdom i sine efterhaanden næsten monochrome Harmonier saa Lyset, ikke som Effekt, knapt nok som Refleks, men som et spontant bevæget Legeme, flimrende og tindrende paa dets Vej.

I Tizians Liv er alt anderledes end sædvanlig, og dog har det sin ganske elementært logiske Udvikling. Det omslutter en Malerkunstens Verdenshistorie: hvilken Afstand mellem de to Tizian'er i København, det drømmende i Ny Carlsberg Glyptotekets Portræt, hans første kendte, og saa denne en Oldings stormende Bekendelse, før han beredte sig paa at gaa ind til sin sidste Ensomhed.

OSKAR FISCHEL

DRONNING ELISABETHS GRAVMÆLE I GENT

Blandt alle danske Dronninger er Christian II's Hustru maaske den, der mindes med den største Sympathi. Hendes høje Afstamning som Kejser Karl V's Søster, hendes tidlige Ægteskab, da hun 14 Aar gammel blev viet til den underlige, sammensatte Mand, der var over dobbelt saa gammel som hun, og som i Forvejen var knyttet med de stærkeste Baand til sin Elskerinde Dyveke, hendes Evne til i Aarenes Løb at vinde hans fulde Kærlighed, Landflygtigheden med alle dens aandelige og legemlige Lidelser og endelig hendes tidlige Død kun 25 Aar gammel paa et stille Slot uden for Gent, hvor en gæstfri Abbed havde givet hende og hendes Nærmeste et Tilflugtssted; alt dette er den ydre Ramme, der paa Forhaand vækker Interesse for Dronning Elisabeth. Men dertil kommer endnu de mange personlige Træk, der lyser ud af hendes Breve og Handlinger, navnlig under Landflygtigheden, og som viser en Karakterstyrke, et Mod og en Fromhed, langt ud over det almindelige og langt større end Kongens.

Christian II's Sorg, da hun d. 19. Januar 1526 lukkede sine Øjne paa Slottet Zwynaerde ved Gent, var sikkert stor og oprigtig; og den gav sig efter Tidens Skik det Udslag, at han foranstaltede en pragtfuld Begravelse, der var en habsburgsk Prinsesse og dansk Dronning værdig, og som langt oversteg hans stærkt reducerede Formuesforhold. Desuden besluttede han straks at rejse hende et Gravmæle, der kunde bevare Mindet om hende til sene Tider.

Dette Mindesmærke, der rejstes i Aarene 1526—29 i St. Peters Kirke i Gent, omtales i alle Kilder til Christian II's Landflygtigheds-Historie med den største Beundring over dets Kostbarhed og Skønhed. Under den første Billedstorm i Gent 1566 forsvarede nogle gentiske Borgere Monumentet, men da Kalvinisterne i 1578 for anden Gang vendte sig mod Kirkebygningerne, blev det fuldstæn-

dig ødelagt; kun Metalpladen med Indskriften og Beretningen om Dronningens Død og Begravelse, der i en Blykapsel laa i Sarcophagen, bevaredes.

Da Stormen var ovre, opsamlede nogle af Munkene Benene af Dronningen og hendes unge Søn Hans, der var blevet begravet i samme Grav, og nedlagde dem i en ny Marmorsarcophag tillige med Beretningen; denne opstilledes i 1652 i den genopbyggede St. Peters Kirke, og Indskrifttavlen anbragtes derover. Da Maria Theresia i Begyndelsen af det 18. Aarh. besøgte sine belgiske Besiddelser, lod hun Graven aabne og Beretningen udtage til Afskrivning; men iøvrigt forblev Graven urørt, indtil Franskmændene i 1797 foretog en ny Kirkeplyndring i Gent; Indskriften blev borttaget og omstøbt til fysiske Instrumenter, Blykapslen med Beretningen blev stjaalet, og Benene spredt. Men endnu engang viste St. Peters Klostret sin Veneration for den habsburgske Prinsesse. En tidligere Munk opsamlede, hvad der var tilbage af Dronningens og Prinsens Ben og nedlagde dem i Sarcophagen, der var blevet nogenlunde bevaret, og her laa de, indtil de i 1883 paa et dansk Skib blev ført til Odense for at nedsættes i Christian II's Grav i St. Knuds Kirke[1].

Ethvert Spor af det oprindelige Monument over Dronning Elisabeth er forsvundet, men det er dog muligt for os at danne os et Begreb om, hvordan det har set ud, og af hvem det er tegnet og udført.

Jan Gossaert, kaldet Mabuse, har fra gammel Tid været nævnt i Forbindelse med dette Monument, og derfor har Spørgsmaalet om dets Tilblivelse i særlig Grad interesseret de Kunsthistorikere, der har beskæftiget sig med den flamske Kunst i Begyndelsen af d. 16. Aarh. og særlig med denne Maler.

At Mabuse har staaet i Forbindelse med Christian II under hans Landflygtighed i Nederlandene og har arbejdet for ham, er vel kendt[2]. Da Christian II og Elisabeth i 1523 landede i Nederlandene var deres første Tilflugtssted hos Adolph af Burgund, Herre af Bevern, der var en Nevø af den Philip af Burgund, der i 1515 havde ført Elisabeth til Danmark, og som var Mabuses Protektor. Efter Philips Død i 1524 gik Mabuse i Tjeneste hos Adolph, som

[1] V. V. Haeghen: Exhumation des cendres d'Isabelle d'Autriche, Gand 1886. [2] E. Weisz nævner, at denne Forbindelse maaske stammer fra 1515. »Es ist nicht erwiesen aber immerhin möglich, das Mabuse 1515 seinen Gönner Philip nach Kopenhagen begleitete.« (»Jan v. Gossaert gen. Mabuse«, p. 110).

boede i Veere nær Middleburg, og her er han sandsynligvis kommet i personlig Forbindelse med den landflygtige Kongefamilie. Kort Tid efter malede Mabuse det smukke Billede af Christian II's tre Børn, der findes i Hampton Court, og det vides ogsaa, at han har malet to Billeder af Kongens Dværge, der fandtes i Regentinde Margrethes Malerisamling allerede i April 1524.

Det er da en nærliggende Tanke, at Christian II søgte til Mabuse om kunstnerisk Bistand, da han vilde rejse et Gravmæle over sin Dronning, og baade Segard, Weisz og Carl Justi omtaler dette i deres Bøger og Artikler om Mabuse[1]. Som Støtte for deres Hypothese nævner de alle tre et Brev fra Christian II til Abbed Gerard i St. Peters Klostret i Gent, der førte Tilsyn med Arbejdets Udførelse. Brevet, der er dateret Lier d. 20. Aug. 1528, findes i Statsarkivet i Gent og lyder i Oversættelse saaledes: ».... I skal vide, at vi til andre Tider have skrevet, hvorledes I skulde fremme vor Sag med Mesteren, som af os er antagen til at lave Graven, hvorpaa I har ladet os vide, at Mesteren er rejst til Zeeland, saa at Værket ikke fremmes. Saa begære vi venligst, ifald at Mesteren er kommet fra Zeeland, at I ham det samme vil forordne, saaledes som vi til andre Tider har skrevet. Og ifald han endnu ikke er kommet, at I vil tilskrive ham, at han ikke skal undlade at være denne tilkommende Uge i Gent og bringe med ham Jennyn de Mabuse, Skilderer, da vi selv personlig skulde komme til Gent for der med de Mænd at tale . . .«[2]. Hvad Mabuse skulde i Gent ved den Lejlighed, og hvilken Andel han har haft i Monumentets Tilblivelse, derom har man kun kunnet fremstille Gisninger. Segard fastslaar paa Grundlag af dette Brev ganske kort, »c'est Mabuse que le roi Christian chargea d'élever un tombeau à la mémoire de sa femme.« Weisz mener kun, han har været tilsynsførende. Han skriver om Kongens Brev til Abbeden: »... Er bittet diesen darin, da die Arbeiten am Epitaph seiner 1526 verstorbenen Gemahlin ins Stocken geraten seien, den Bildhauer Jan de Heere, der das Werk unternommen, zur Fortsetzung seiner Thätigkeit anzutreiben und auch Mabuse *wahrscheinlich zur Begutachtung* heranzuziehen.«

Carl Justi lægger paa den anden Side overordentlig meget ind i Kongens Brev: »... Was sollte aber Mabuse bei jener Zusammenkunft in Gent? Von einem gemalten Bildnis auf dem Epitaph wird

[1] Segard: Jean Gossaert p. 12; E. Weisz: Jan v. Gossart gen. Mabuse p. 6; Carl Justi: Ein Bildnis der Isabella von Oesterreich von Mabuse (i Zeitschr. für bildende Kunst N. F. VI, Heft 7).
[2] Brevet er trykt: Altmeyer: Isabelle d'Autriche et Christiern II, Bruxelles 1842, p. 35.

nichts berichtet. Aber er kann an der Beratung des Planes teilgenommen haben. . . . Wahrscheinlicher ist, dass er Jan de Heere bei der Modellirung des Kopfes des auf der Tumba ruhenden Marmorbildes helfen sollte, da er die Königin früher portrætirt hatte . . .«[1].

I Kunstmusæets Aarsskrift 1916 har Musæumsdirektør Falck berørt Spørgsmaalet om Mabuses Deltagelse i Monumentets Tilblivelse og gengivet et Citat af et Brev, som Hans Mikkelsen, Christian II's trofaste Ven og Forvalter over hans fortvivlede Pengeforhold, har skrevet til sin Herre (dat. 17. Juni 1528), hvori det omtales, at »Arbeidet skulle besigtiges effter patronen Mabusze giorde«, og han nævner desuden et andet Brev fra Hans Mikkelsen til Kongen (dat. 6. Marts 1527), hvori det siges, at der er udbetalt Penge til Mabuse samtidig med dem til Stenhuggeren i Gent. Direktør Falck drager deraf den Slutning, »At Kongen her ikke blot benyttede Mabuse til at paase Arbejdet, som Weisz slutter, men at denne ogsaa gav selve Tegningen til Monumentet.«

Christian II's Arkiv fra hans Landflygtighed havnede efter mange Omskiftelser i München, hvorfra det i 1829 udleveredes til Norge, mens kun nogle enkelte Dokumenter, der ganske specielt angik Danmark og Sverige, blev givet til disse Lande. Baade i den Del af denne saakaldte Münchenersamling, der opbevares i Rigsarkivet i København, og i den, der findes i Oslo, er der en Del Breve, Kontrakter og Regninger, der vedrører Monumentet over Dronning Elisabeth. Ved at gennemgaa disse synes det muligt at følge Monumentets Tilblivelse mere i Enkelthederne og at underbygge og udforme Hypothesen om Mabuses Delagtighed deri fastere og nøjere.

Af Monumentet er, som før nævnt, intet bevaret; men engang i Løbet af de 50 Aar, det eksisterede (fra c. 1528 til 1578), blev der af Maleren Arent van Wynnendale udført en Tegning deraf, som indførtes i »L'atlas historique de la ville de Gand«. Denne Tegning synes ikke at være meget kendt, men da Dronning Elisabeths Ben i 1883 førtes til Danmark, udtalte Kultusministeriet Ønsket om at faa et Billede af det oprindelige Gravmæle, og Magistraten i Gent sendte da en smuk Reproduction af Tegningerne: »La capitale de la Fionie sera ainsi en mesure d'élever à la sœur de Charles-Quint

[1] Weisz mener ikke, at det af Justi omtalte Maleri af Mabuse skal forestille Dronning Elisabeth, men at det er et Portræt af Adolph af Burgunds Hustru (p. 88 og 115).

Fig. 1.

un monument en tout semblable à celui que nos ancêtres lui avaient érigé.«[1] Dette oversteg dog langt Odense Bys Kræfter, men Billedet, der er fundet i Kirkeministeriet, giver os et Indtryk af, hvorledes dette meget omtalte Monument har set ud.

Det bestod af en Marmorsarcophag, hvorpaa der hvilede en Alabasterfigur af Dronningen, iført Kongekaabe og Krone, Hænderne løftede til Bøn og en lille Hund ved hendes Fødder. (Fig. 1). I en flad Nische hang paa Væggen oven over Sarcophagen et latinsk Digt, indgraveret i en Metalplade og omgivet af en rigt udstyret Alabasterindramning, der øverst bar en Kongekrone og derunder Vaabenskjolde med den tyske Kejserørn og de danske Løver og Hjærter, Christian II's og Elisabeths private Vaabenmærker, og

[1] V. V. Haeghen: Exhumation . . . p. 16.

endelig paa Siderne Norges og Sveriges Rigsvaaben, alt baaret eller støttet af nøgne Barneskikkelser. (Fig. 2).

Foruden disse to Gengivelser af Wynnendales Tegninger af det oprindelige Gravmæle, sendte Magistraten i Gent nogle andre Billeder af Graven. Det ene viser en rød Marmorsarcophag, der siges at være den ny Kiste, hvori Dronningens og hendes Søns Ben nedlagdes, da Kirken 1652 blev genopbygget efter Billedstormen. Et andet fremstiller en Ramme med Elisabeths Vaaben, baaret af to Engle og de enkelte Felter af samme Vaaben i Hjørnerne. Dette er sandsynligvis efter Restaureringen 1652 traadt i Stedet for den ituslaaede Vægdekoration.

Straks efter Dronningens Død besluttede Christian II at rejse hende et Gravmæle. En af de danske Flygtninge, der opholdt sig hos Christian II, Poul Kempe, forfattede en Gravskrift; men da han i denne understregede hendes Tilslutning til Lutheranismen, og da den tillige var fuld af Smædeord mod Regentinde Margrethe, hvis Hjælp Kongen paa dette Tidspunkt trængte mere til end nogensinde, vilde Christian II ikke benytte den, men overdrog sin Kansler, Humanisten Cornelius Scepperus, at udarbejde en anden, der i latinske Vers skildrede Dronningen, hendes Liv, Dyder og Død.

Allerede d. 9. og 14. Februar 1526 afsluttede han endvidere Kontrakter med de to Kunstnere, der skulde udføre Monumentet, og det fremgaar af disse, at han i Forvejen maa have truffet Aftale med Mabuse om hans Medvirken. Den første Kontrakt sluttedes med Willem Dedelinc »platenmakere«, der erklærer at ville lave en Metalplade med deri indskreven Gravskrift over Dronningen af Danmark i St. Peters Kirken ved Gent efter samme Epitaphiums Ordlyds Udvisende, som Jannin de Maulbeuge »schildere« skal tegne til ham (»naer tbewysen van der ghescrifte des sellefs epitafle dat hem delinieren sal Jannin de Maulbeuge schildere«)[1], saaledes at alle Bogstaverne skal være ophøjede og Grunden uddybet og lavet sort. Samme Plade skal være af god Messing. Han vil udføre Arbejdet for en Sum af 17 Pund Groet flamsk, som skal betales med Halvdelen straks og den anden Halvdel, naar Værket er færdigt. Hans Søn, Philip Dedelinc, lover at fuldføre Arbejdet, hvis Faderen dør forinden. Kontrakten bekræftes ved Lidkøb, og der

[1] Ordet »epitaphium« bruges i de fleste af disse Dokumenter om den indridsede Gravskrift, saa det synes, at Mabuse skulde give Tegning til selve Metalpladen og Bogstaverne derpaa.

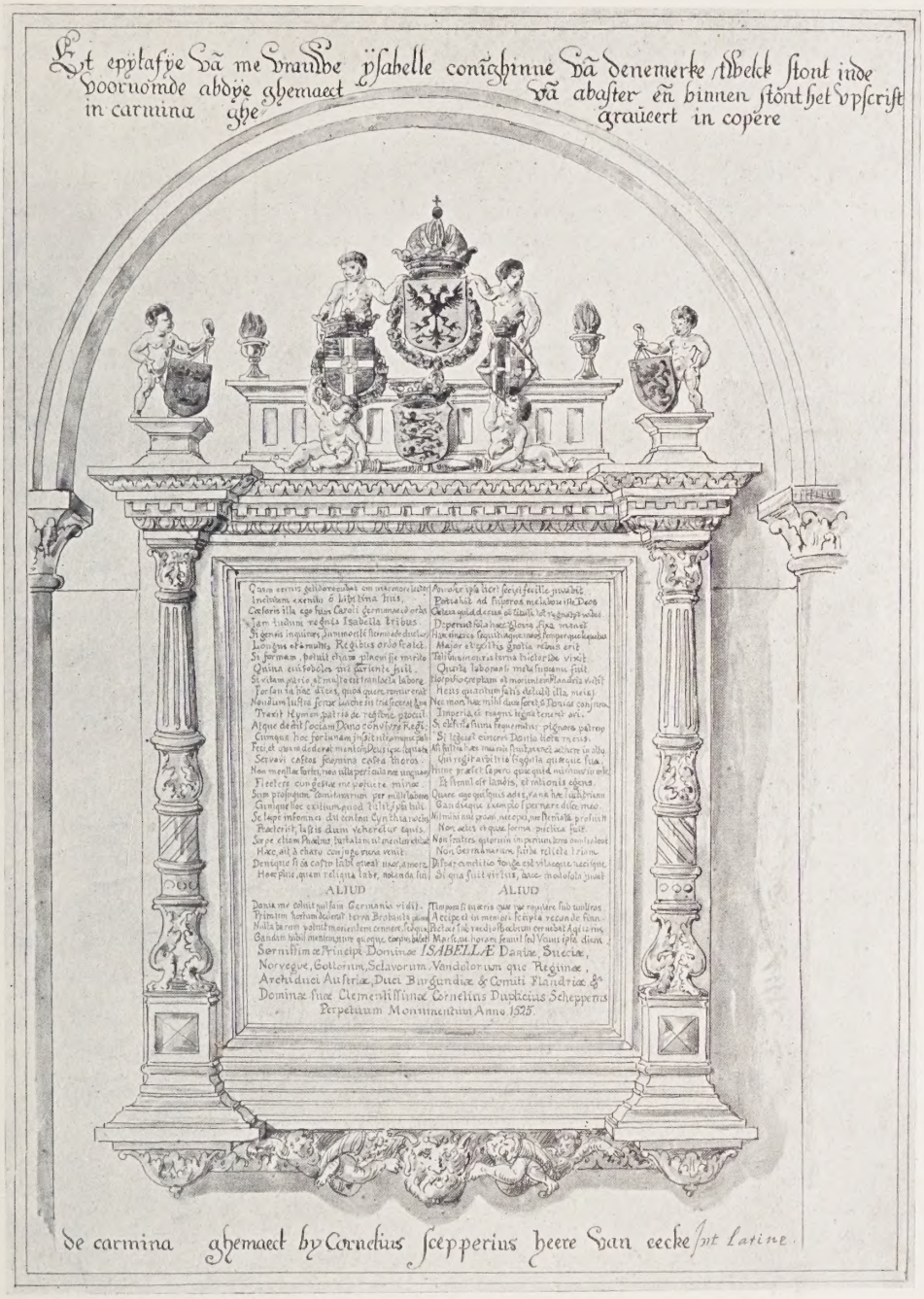


Fig. 2.

udfærdiges to udskaarne enslydende Eksemplarer af den[1]. Samme Dag kvitterer Willem Dedelinc for 50 Gylden, som er Halvdelen af

[1] R. A. Münchenersaml. Perg. Nr. 59.

Betalingen for den »lettoen plate daer inne ghescreuen sal stan de epitafle van der Coninghinne van Dinnemarcken.«[1]

Den anden Kontrakt[2] sluttes med Jan de Smytere, der erklærer at ville levere og lave i St. Peters Kirke ved Gent en Indfatning, der skal gaa rundt om Epitaphiet over Dronningen af Danmark, som skal sættes der til evigt Minde i en Metalplade, som skal indesluttes og indmures i Indfatningen; og samme Værk, Indfatningen, skal være af den allerbedste og skønneste Alabastersten, som man kan faa, uden Aarer og ulige Farver, og han skal udføre Værket efter »den patrvvn ende exemplaire die hem darof gheuen zal Janin de Maulbeuge schildere«. Han forpligter sig til at levere det i Løbet af 6—7 Maaneder i det højeste, og hvis der findes Fejl i Materialet eller Arbejdet, skal han forbedre det efter en Kendelse af kyndige Folk (»van lieden van verstande«), og han skal mure, udføre og opstille(?) Værket, saa at han vil faa Ære deraf, for den Sum af 600 Gylden à 40 Groet, at betale med Halvdelen straks og den anden Halvdel, naar han har leveret og opstillet (»ghestelt«) Værket; og hvis det hænder, at samme Jan de Smytere dør, før Værket er fuldført, da skal Jan myn Heere, Svend hos den fornævnte Jan de Smytere, troligt fuldende og fuldføre samme Værk.

[1] Dipl. Norv. XIV 519. [2] R. A. Münchenersaml. Nr. 61. Disse to Kontrakter, Nr. 59 og 61, er meget medtagne, tildels gennemhullede. De vigtigste Afsnit gengives her saa vidt de har kunnet læses. Nr. 59: »Wel es te wetene dat willem Dedelinc platen(?) makere heeft anghenomen een motalen plate vft tauerneel te makene ende te leueren, daer inne ghescreuen sal staen [dat] epitafle van der coninghinne van Dennemargue rustende binnen der kerchen van sente Pieters neffens ghendt naer tbewysen van der ghescrifte des sellefs epitafle, dat hem delinieren sal Jannin de Maulbeuge schildere in zulker manieren; dat alle de letteren zullen zyn verheuen ende den grondt vntghesleghen ende zwart ghemac..t werden(?)... de welke metalen plate eft tauerneel sal zyn van goeden lettvene[1]..... Ende ditte vmme de sommen van zeuentien pvnden groete vlem te betalene deen heelft thulpewaert... stuffe ghereedt ende dander heelft als dweerc vulle[uert] ende vulmaect sal zyn ...« Nr. 61: »Wel es te wetene dat Jan de Smytere ... heeft ghenvmen te leueren ende te maken binnen der kercken van sente Pieters neffens Ghendt ... werck van antiraigen dwelke zal gaen runs ... vmmt den epitafle van der coninghinne van Dennem[ercken] ... welke d[ae]r ghestelt zal werden teeuwighe ghet d[en] kenesse in een mvtalen platen die in d .. antiraige gheslvten ende ghemetst zal zyn. Ende dit zelue weerck van antiraigen z[al] zyn van der alderbesten ende scvvnsten albaestersteen dat men ghecrighen mach zunder sch .. ren aderen vfte vnghelycke coleuren, ende dat zelue weerck van antiraigen zal hii weercken ende vpb[rin]ghen al naer den patrvvn ende exemplaire, die hem dairof gheuen zal Jannin de Ma[u]lbe[u]g[e] schildere. Welc vovz weerck hii ghehauwen wirdt te leueren binnen zes vf zeuen maenden ten lauesten ...; dein ghefaulte van stoffe vf van weercke inne beuvnden worde, dat zal hii beteren ten zeggheue van lieden van verstande, ende muct al dit(?) zelue weerck metsen, weercken ende ... stellen zo als hii daeraf eere wilt hebben. Dit vmme de svme van zes hondert gulden XL g[roe]tslick te betalen deen heelft dats drie hondert gulden zv wanneer hii tzelue ... gheleuert ende ghestelt zal hebben, ende indien dat zu ghebeurde dat de zelue Jan de Smytere vnelede(?) eer d .. weerck vulmaect was, zo sal Jan myn Heere, cnape van der vorsz [Jan] de Smytere dat ze[lue] [we]erck ghetrauwelic vulleueren ende vulmaken ...

Jan de Smytere gik nu i Gang med at skaffe Materialet til Veje, men han forhastede sig ikke. Først i Sommeren 1526 afsluttede han i Antwerpen en Handel om en meget smuk Alabastersten, men det viste sig snart, at Sælgeren kun vilde udlevere den mod kontant Betaling eller sikker Kaution, og Jan beklagede sig derfor til Kongens Sekretær, Melchior, som var blevet sendt til Gent for at fremskynde Sagen[1]. Christian II havde ingen anden Udvej end at bede Regentinden om Hjælp, og Gang paa Gang skriver han de bønligste Tiggerbreve til hende. Den 9. Juni 1526 bad han hende indstændigt om at gaa i Borgen for Udgifterne til Gravmælet, . . . »so wollen wir hierumb Euere Liebe als unser freuntliche liebe Muhme und Mutter gantz dinstlichs vleys gebethen haben, Euere Liebe wolden unns zu besunder freuntschafft unbeschwert sein und von unsernt wegen für dyselbig Arbeyt gut sagen und borge werdenn, so wollen wir sulchs alles E. L. neben der billigkeit gnugsamlich wyderumb vergnügen und entrichten«[2]. Den 10. Aug. 1526 er Arbejdet endnu ikke begyndt. Hans Mikkelsen skriver den Dag til Kongen, at Mesteren i Gent maa have 3—400 Gylden til at betale Stenen med, og der er endnu ikke kommet Svar fra Regentinden[3]. Mesteren har sikkert brugt Sagen som et Paaskud for Pengeafpresning, og i September rejste Christian II selv til Gent og fik ordnet Købet med en mindre Udbetaling; samtidig maatte de Smytere love at begynde paa Arbejdet straks[4].

Udførelsen af Monumentet skred nu langsomt fremad i de følgende to Aar. Abbed Gerard i St. Peters Kloster, den samme, der havde ydet Christian II og Elisabeth Gæstfrihed i Zwynaerde, var Mellemmand mellem Kongen og Mestrene, og det stadig vanskelige Pengespørgsmaal afføder en Række Breve fra ham til Kongen. Han faar Pengene sendt i Smaabeløb og sender Regnskab og Kvitteringer tilbage. Den 25. Marts 1528 kvitterer han saaledes for 150 fl., og samtidig udtrykker han sin Beundring over Monumentet, »de tanti operis magnifica constructione«; og i Løbet af Sommeren og Efteraaret betaler han Pramføreren, der havde ført Stenen fra Antwerpen til Gent, og Dedelinc for den fuldendte Tavle. I Juni 1528 var Jan de Smytere i Hovedsagen færdig med sit Arbejde, og der findes en af Notaren verificeret Kvittering, dat. 13. Juni 1528, for

[1] Dipl. Norv. VIII 553, 1526 $\frac{1}{7}$. [2] Arkivet i Haag (Afskrift i R. A.). [3] Dipl. Norv. X 519. [4] Chr. II's Brev til Hans Mikkelsen 1526 $\frac{7}{9}$: R. A. Münchenersaml. Papir $\frac{65}{1526}$.

at »Jan de Smytere van Gendt beldesnyder« har modtaget sit Tilgodehavende[1].

Faa Dage efter (d. 17. Juni 1528) skriver Hans Mikkelsen til Kongen, at Monumentet nu var helt færdigt og kun manglede at besigtiges og opsættes, »Item ieg giffuer eders nade oc tilkenne at then verckmester vti Gent som betiinget haffde myn frues nades graff, er nw all tyngest rede giordt til opsettelsen neer, som hand scriffuer oc bogerer syn betalling effter contrachtens lydelsse. Oc siger at opsettelssen skall eders nade selff bekoste. Oc then som lactumen[2] eller koberet beret haffuer, skall oc haffue fore siit arbeyde 17 pund flams. At E. nade her vti viil scriffue meg eders nades villiie och bogere, och narssom betales skall, forstor ieg vel saa møget, at arbeidet skulle besigtiges effter patronen mabusze giorde, aff thee som forstand hafue vti sodan arbeyde, oc vti sodan handel haffuer ieg ingen forstand; sammeledes siges at Johan Mabusse skal være død, som giorde patronen; at eders nade nw her vti viil verdes oc scriffue meg alld bosked huadsom gøres skall . . .«[3].

Pengene havde de Smytere allerede faaet, men med Besigtelsen og Opstillingen trak det ud. Det var aabenbart Meningen, at Mabuse skulde godkende Værket, og nu gik der Rygte om, at han var død, og Opstillingen tilkom jo i Følge Kontrakten Billedskæreren. Saa snart det imidlertid viste sig, at Rygtet om Mabuses Død var falsk, skrev Kongen fra Lier det meget omtalte Brev til Abbeden (dat. 20. Aug. 1528)[4].

Ved at se dette i Sammenhæng med Begivenhederne bliver det langt mere forstaaeligt. Det, Kongen i Forvejen har truffet Aftale med Mesteren om, er sandsynligvis Betalingen for Opstillingen af Monumentet. Nu er han rejst til Zeeland, og Arbejdet ligger derfor stille. Abbeden skal skrive til ham, at han den følgende Uge skal komme til Gent og tage Mabuse med, da Kongen personlig vil møde dem der og være tilstede ved Afleveringssynet, som Mabuse skal foretage, og for at de sammen kan træffe Bestemmelse om Opstillingen. Abbedens Svar paa dette Brev er ogsaa bevaret. Det er dateret d. 25. August 1528, og han skriver, at han straks har sendt et sikkert Bud til Middelburg i Zeeland til Jennin de Maubeuge, og denne har svaret, at det ikke var ham muligt at udrette noget paa

[1] R. A. Münchenersaml. Papir Nr. $\frac{27}{1528}$, $\frac{55 \text{ og } 56}{1528}$, $\frac{111}{1528}$, $\frac{112}{1528}$, $\frac{113}{1523}$, $\frac{262}{1528}$. [2] Gl. Tysk »lattun« af Fransk »laiton« (Messing). [3] R. A. i Oslo Münchenersaml. $\frac{213}{1528}$, trykt Dipl. Norv. XI 492, sml. p. 8. [4] se p. 003.

Gravmælet uden »Hanshuin«, som endnu ligger meget syg i Mecheln; først naar »Hanshuin« bliver rask, skal han være parat til sin Herres Tjeneste og gøre som Hans Naade har befalet ham[1] (d. v. s. besigtige Arbejdet og være med ved Opstillingen).

Hvem var nu denne »Hanshuin«, der nødvendigvis maatte være tilstede? Det er naturligt at tænke paa Billedskæreren, som havde udført Arbejdet, og som naturligvis maatte være med ved Afleveringen og Opstillingen. Men nu fremgaar det af en Regnskabsopgørelse fra Abbeden til Kongen (dat. 6. Aug. 1528), at Jan de Smytere i Mellemtiden var død, og at Jan myn Heere i Overensstemmelse med Kontrakten var traadt til for at lægge sidste Haand paa Værket. Der er nemlig ifl. Regnskabet udbetalt 6 fl. til »*relictæ* Johannis Smyteris« og 94 fl. til »Jan myn Heere«[2]. Denne var paa den Tid sandsynligvis en ganske ung Mand — han døde mellem 1576 og 1578 — og Navnet »Hanshuin« kunde da maaske tænkes at være en fortysket Diminutiv for »den unge Jan« i Modsætning til den gamle, der var død.

Om Mødet i Gent mellem Kongen, Mabuse og Billedskæreren har vi ingen nærmere Oplysninger, men det fremgaar af et Brev (dat. 10. Februar 1529) fra en af Kongens Mænd, Joos van Overbeke, til Sekretæren, Mester Gotskalk, at Kongen paa et eller andet Tidspunkt har været i Gent og i Kirken valgt den Plads, hvor Monumentet skulde anbringes, og det er naturligt at sætte dette i Forbindelse med det Møde med Mabuse, hvor denne skulde besigtige Værket.

Dette Brev rejser iøvrigt forskellige vanskelige Spørgsmaal. Joos skriver efter en Indledning, der vist skal forstaas som et Ordspil om, at det har trukket længe ud med Arbejdet — at Værket nu er sømmeligt udført »og skal man i næste Uge eller ogsaa inden ti eller tolv Dage i det højeste begynde at bryde og gøre Plads og begynde at opstille samme Værk og Epitaphium og det paa den Plads, hvor Skrift og Epitaphium allerede har hængt og paa den sydlige (?) Side, som min allernaadigste Herre ogsaa har samtykket i det . . .«.[3]

For det første viser dette Brev, at Ordet Epitaphium her ikke bruges om Gravskriften alene, men om den af Alabasterindfatnin-

[1] R. A. Münchenersaml Papir $\frac{114}{1528}$. [2] R. A. Münchenersaml. Papir $\frac{112}{1528}$. [3] R. A. Münchenersaml. Papir $\frac{232}{1528}$ . . . ende sal men tor naester weke vft emmers binnen X of XII daghen ten lauristen beghinnen breken ende plaetse maken emme tselue werck ende epithaphium te beghinnen stellen ende dat ter plaetse daer tghescrifte ende epitaphium alrooes (?) ghehanghen heeft ende vp die seeste (?) zyde alzo myn alder ghenadichste here ooc dat gheconsentert heeft . . .«.

gen omgivne Metalplade. Dernæst ses det, at dette Epitaphium i Februar 1529 allerede var ophængt paa Kirkens Sidevæg, og at der her er Tale om noget nyt — »Værket« kaldes det —, der skal stilles sammen med det ved Kirkevæggen. Da nu Wynnendales Tegning viser, at Monumentet bestod af to Dele: en Sarcophag og en indfattet Tavle, og da det desuden i den Beretning om Dronningens Begravelse i 1526, der blev nedlagt i hendes Kiste, siges, at denne, der var ganske tarvelig og dækket af et Fløjlstæppe, blev nedsat i en Grav foran Højaltret, er det en nærliggende Tanke, at det »Værk«, der i Februar 1529 blev brudt Plads til ved Kirkens søndre(?) Væg, hvor Epitaphiet (der var færdigt i Sommeren 1528) hang i Forvejen, var Sarcophagen, hvortil Dronningens simple Kiste saa blev flyttet.

Dette er naturligvis kun en Hypothese, og man kommer ud paa endnu mere gyngende Grund, naar man spørger om, hvem der da har tegnet og udført denne Sarcophag. Her har vi ingen Dokumenter at støtte os til. Kontrakten med Jan de Smytere omfattede kun Indfatningen, der skulde udføres efter Mabuses »Patron«. Om Mabuse ogsaa har givet Tegning til Sarcophagen, ved vi ikke. Kun ved vi, at Traditionen har knyttet Jan myn Heeres Navn til Gravmælet i dets Helhed, hvad der maaske ogsaa skyldes, at, mens Jan de Smyteres Navn iøvrigt er ganske ukendt i Kunsthistorien, var Jan myn Heere en i Gent kendt og skattet Kunstner, senere Arkitekt ved St. Bavo og St. Johannes Klostrene i Byen.

Vil man tilsidst prøve at samle, hvad Dokumenterne siger os om Mabuses Andel i Opførelsen af Dronning Elisabeths Gravmæle, bliver det følgende: Han har givet Tegning til Metalpladen, maaske endog til de enkelte Bogstaver; han har udført en »Patron« til Indfatningen, som nøje skulde følges ved Udarbejdelsen; han har ført Tilsyn med Udførelsen og modtaget Betaling derfor, hvad der fremgaar af Brevet fra Hans Mikkelsen til Kongen dat. 6. Marts 1527[1], hvori han skriver: »Fførste reisse Villom for til Gent met Mabwse, fick ieg hannom XII kroner til stenhuggeren och VI gilden oc XVI str. til thering, then 28 dag januarij, och then XI dagh in februario fick ieg Villom lXXX gilden. Nw siger hand at haffue giffet en dell Mabijsse ther aff, oc meg sijwnes then mijnste del stenhuggeren ...« Mabuse har endelig besigtiget og approberet det færdige Arbejde og øjensynligt været med ved Bestemmelsen om dets Plads og Op-

[1] Allen: Breve og Aktstykker til Chr. II's Historie I, p. 466, sml. pag. 8.

stilling. Det fremgaar saaledes tydeligt, at Mabuse i et og alt har været Christian II's kunstneriske Tillidsmand ved Monumentets Tilblivelse.

Hvis man undrer sig over, at Mabuse, der var Maler, tog Del i et Arbejde af denne Art, gør Carl Justi opmærksom paa, at flere af hans Malerier viser hans udprægede Interesse for dekorativ Arkitektur. Det berettes ogsaa, at han har lavet et Epitaphium over sin Velynder, Philip af Burgund, Biskop af Utrecht, hvor hans Medvirken maa formodes at være af samme Art som ved Dronning Elisabeths Gravmæle[1].

[1] Zeitschr. f. bildende Kunst N. F. VI, Hft. 7.

HENNY GLARBO

Fig. 1.

BA'ALJATONS GRAVSTELE

ET SEN-FØNIKISK PORTRÆT

Et af de mange Steder i Syrien, der endnu venter en systematisk Udgravning, er en nu forladt Landsby Syd for Tyrus med det forjættende Navn »Umm el-Amed«, Søjlernes Moder. Det var ganske vist et af de første Steder i Syrien, der blev videnskabeligt undersøgt, idet Renans Ekspedition arbejdede her i Aaret 1851 og foruden en Række Arkitektur- og Skulpturfragmenter fandt tre fønikiske Indskrifter[1], men at Stedet ikke var udtømt, derom vidner den smukke Stele, som Carl Jacobsen i 1901 erhvervede til Glyptoteket[2], fremdeles de interessante Skulpturer, der i Aaret 1902[3] og senere i 1903[4] fandt deres Vej til Louvre, og de af Lorey i Aaret 1921 samme Sted gjorte Fund, hvilke sidste desværre endnu ikke foreligger offentliggjorte[5].

Højt over de til Louvre komne Skulpturer fra Umm el-Amed staar den i Glyptoteket værende Stele (Fig. 1), og det er intet Under, at den franske Arkæolog og Orientalist Clermont-Ganneau, hvem Carl Jacobsen gav Tilladelse til at offentliggøre den, i sin Artikel lader en vis Bitterhed komme frem mod Louvre, der havde første Bud paa Stelen, men lod den ligge flere Maaneder i et af Magasinerne, indtil Løytved, træt af den lange Venten, henvendte sig til en græsk Kunsthandler, der for en efter Datidens Forhold betydelig Pris solgte den til Carl Jacobsen.

[1] Renan, Mission de Phénicie, Paris 1864, p. 695—749.

[2] I. N. 1835. — Clermont-Ganneau, Recueil d'Archéologie Orientale, V, 1902, p. 1—8, 84—86; pl. I, II, V — Carl Jacobsen, Ny Carlsberg Glyptotek, København 1907, p. 299—300, nr. 837. — Valdemar Schmidt i Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg, Munich 1912, p. 83—84, pl. 220.

[3] Heuzey, Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1902, p. 200—05. — Clermont-Ganneau, op. cit. p. 148—50.

[4] Clermont-Ganneau, op. cit. V, p. 373—78. — Contenau, La Civilisation Phénicienne, Paris 1926, p. 188. Disse to Torsoer, der forestiller Guder, vil vi se bort fra i denne Sammenhæng. Ingen Fotografier af dem har hidtil været offentliggjorte, men de siges at ligne Torsoen fra Sarepta i Louvre, se Contenau, op. cit. p. 187—88, fig. 41.

[5] Cf. Dussaud, Topographie historique de la Syrie antique et mediévale, Paris 1927, p. 10.

Fig. 2.

Stelen, der er udført i en brunlig lokal Kalksten, er foroven afrundet og maaler i Højde 1,81 Meter, i Bredde forneden 60 Cm. og foroven, inden den afsluttende Runding begynder, 53 Cm. En ophøjet Ramme, 4 Cm. bred, omgiver Stelen paa begge Sider og afgiver forneden en 17 Cm. høj Basis, medens den foroven gaar over i en med Uræusslanger forsynet vinget Solskive. Den paa Stelen fremstillede Person er udført i lavt Relief (3—5 Cm.) og iført en cylinderformet Hovedbeklædning, en fodsid Kjortel med lange Ærmer, er uskægget og løfter den højre Haand i en tilbedende Gestus, medens den venstre holder en lille Skaal, der bæres af en Kvindefigur, af hvilken kun Bryst og Hoved ses. Under den venstre Haand findes en fønikisk Indskrift paa tre Linier, tydet af Clermont-Ganneau: »Denne Mindestele er Baʿaljaton's, Søn af Baʿaljaton, Præsidenten«. Indskriftens sidste Ord betegner en Titel, men hvilken gejstlig eller verdslig Rang den svarer til, er man endnu ikke ganske klar over[1]. De i denne Indskrift brugte Ord for »Mindestele« gør det ganske klart, at vi staar overfor Baʿaljaton's Gravstele[2], og Contenau maa derfor have glemt at tage Indskriften med i Betragtning, naar han fornylig i sin udmærkede Bog »La Civilisation Phénicienne« hævder, at man ogsaa kan opfatte de i Umm el-Amed fundne Portrætskulpturer som Votivstatuer, ja endog som Gudebilleder[3].

Hvad Tiden for Baʿaljaton's Stele angaar, da har vi en terminus ante quem i den Omstændighed, at Byen sandsynligvis blev ødelagt inden Pompejus' Erobring af Syrien i Aaret 64 f. Kr., idet intet Vidnesbyrd om romersk Herredømme er

[1] Clermont-Ganneau, op. cit., V, p. 6—7. — Cooke, A Text-Book of North-Semitic Inscriptions, Oxford 1903, p. 129. [2] Clermont-Ganneau, op. cit., V, p. 7. [3] Contenau, op. cit., p. 189.

blevet fundet i Byen, og dens Navn ikke nævnes hos de gamle Geografer, ikke engang hos Strabo[1]. Ad epigrafisk Vej kan vi imidlertid komme endnu videre, idet Bogstavernes Form svarer til dem paa de andre i Umm el-Amed fundne fønikiske Indskrifter, af hvilke en

Fig. 3.

er dateret til Aaret 132 f. Kr.[2], og ligeledes om to paa Malta fundne fønikisk-græske Indskrifter[3], som ud fra de græske Bogstavers Form lader sig datere til det andet Aarhundrede f. Kr. Clermont-Ganneau daterer derfor af epigrafiske Grunde Baʿaljaton's Gravstele til det 2. Aarhundrede f. Kr.[4] og mener, at de i Louvre værende Skulpturer fra Umm el-Amed sandsynligvis bør henføres til samme Tid[5].

Vi vil nu gennemgaa Stelen i Detailler, for ad arkæologisk Vej at prøve Rigtigheden af Clermont-Ganneau's Datering og søge at vinde Klarhed over de forskelligartede Indflydelser, der tilsammen har skabt dette Kunstværk.

Medens den rektangulære Steleform blev den fremherskende paa græsk Grund, hører den afrundede Stele Orienten til. Vi møder den i det gamle Ægypten[6], det gamle Mesopotamien[7], og i Fønikien

[1] Renan, Mission de Phénicie, p. 746. [2] Corpus Inscriptionum Semiticarum, I, nr. 7. [3] C. I. S., I, nr. 122 og 122 bis. [4] Op. cit. p. 6. [5] Op. cit. p. 150: »snarere fra andet end tredie Aarh. f. Kr.«. [6] Cf. Schäfer und Andrae, Die Kunst des alten Orients, Berlin 1925, p. 292 og 345. [7] Meissner, Grundzüge der bab.-assyr. Plastik, Leipzig 1915, p. 109, fig. 186; p. 125, fig. 213.

er i Amrit[1] og Byblos[2] fundet to saadanne Steler, begge med smal Sideramme og den vingede Solskive foroven, af hvilke den fra Amrit (Fig. 2) skriver sig fra det 5. Aarh. f. Kr. og forestiller den lokale

Fig. 4.

Fig. 5.

Baʿal (Hadad eller Rěsef), medens den fra Byblos (Fig. 3) er noget yngre (5.—4. Aarh. f. Kr.) og forestiller Jehaumelek, Konge i Byblos, ofrende til sin Gud. Uden Solskive er en i Louvre værende lignende Stele fra Umm el-Amed (Fig. 4), paa hvilken en Mand klædt som Baʿaljaton gør samme tilbedende Bevægelse med sin højre Haand[3], blot er Relieffladen her bedre udfyldt, idet en Kvinde, iført Slør, Chiton og Himation, staar overfor ham og gør en lignende tilbe-

[1] Collection de Clercq, II, p. 234—52; pl. XXXVI. — Contenau, op cit. p. 181—83, fig. 37.
[2] C. I. S., nr. 1, p. 1—8. — Contenau, op. cit., p. 183—84; fig. 38. [3] A. O. 3123. — Heuzey, Comptes rendus, 1902, p. 201.

dende Gestus med sin højre Haand. Det er sikkert hans efterlevende Hustru, hvis sekundære Rang er angivet ved hendes mindre Højde — hun naar ham kun til Skuldrene — og ikke, som Contenau[1] ogsaa foreslaar, en Kvinde, der ofrer til sin Gud.

Fig. 6.

Toppen af Baʿaljaton's Stele udfyldes af den vingede Solskive, med den Solen angivende Cirkel i Midten, paa hver Side omgivet af et Slangehoved og tre Rækker Fjer, af hvilke den øverste Række gaar over, den nederste under Solskiven. Dette Symbol hører ikke hjemme paa fønikisk Jord, men stammer fra Ægypten, hvor den vise Gud Thot, da Horus var gaaet sejrrig ud af Kampen mod den onde Set, bestemte, at den vingede Solskive, flankeret af to Uræusslanger, der spyede tilintetgørende Ild ud over Solgudens Fjender, skulde fremstilles over Indgangen til alle Templer, en Forordning, som dog først realiseredes efter det 16. Aarhundrede f. Kr.[2]. Fra Ægypten bredte dette Symbol sig til Hittitere, Assyrere og Persere[3], og paa den ovennævnte Stele fra Byblos (Fig. 3) findes det i en Form, der nærmest minder om den persiske, nemlig med en Slags Halefjer under Solskiven[4]. Disse mangler ganske hos Baʿaljaton og ligeledes paa en Portrætstele i Louvre (Fig. 5) fra Tyrus[5], der i Dragt og Stilling ellers virker som Pendant til Baʿaljaton. Den er desværre en Del beskadiget, idet den i det Hus, hvor den fandtes, var blevet hugget til og benyttet som Vindueskarm. Hvis Baʿalja-

[1] Contenau, op. cit. p. 189. Lignende Steleform, ogsaa uden Solskive, har den oldaramaiske Stele fra Nerab i Nærheden af Aleppo (7. Aarh. f. Kr.): Clermont-Ganneau, Album d'Antiquités Orientales, Paris 1897, pl. I og de i Assur fundne Steler fra Parthertiden (89 f. Kr.): Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin 1922, p. 27, fig. 5. [2] Dussaud, Notes de Mythologie Syrienne, Paris 1905, p. 5. [3] Eduard Meyer, Reich und Kultur der Chetiter, Berlin 1914, p. 29—36. [4] Lignende Form ogsaa paa den i Teima i Nordarabien fundne aramaiske Stele, C. I. S., II, nr. 113, fra det 5. Aarh. f. Kr. [5] A. O. 1001. — Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art, III, Paris 1885, p. 431, fig. 305. Den er dog meget mindre end Baʿaljatons Stele, idet den kun maaler 84 Cm. i Højden.

ton's Gravsten, saaledes som Contenau synes at mene[1], stammer fra 5.—4. Aarhundrede f. Kr., altsaa fra samme Tid som Jehaumelek's Stele, da vilde man ogsaa kunne vente, at den vingede Solskive havde lignende Form som den paa Byblos-Stelen.

Fig. 7.

En stor Forskel findes dog mellem den vingede Solskives Anvendelse hos Ægypterne, Hittiterne, Assyrerne, Perserne paa den ene og Baʿaljaton's Stele paa den anden Side, idet Solskiven hos de nævnte Folkeslag, som ogsaa paa Jehaumelek's Stele, kun anvendes over Guder eller Konger. Contenau drager da ogsaa udfra Solskivens Tilstedeværelse paa vor Stele et Argument til Gunst for den Opfattelse, at den paa Stelen fremstillede Person skulde være en Gud[2]. Herimod taler nu for det første Indskriften og dernæst den Kendsgerning, at man ved Udgravninger i Nubien af en Nekropol fra Romertiden har fundet Gravsteler, forestillende Enkeltpersoner, over hvilke den vingede Solskive ogsaa findes anbragt[3].

Baʿaljaton's Hovedbeklædning, der minder om en Fez uden Dusk, findes i en lidt lavere Form paa Jehaumelek's Stele, som ogsaa paa to Relieffer fra Sidon, nu i Museet i Konstantinopel, det ene i højre (Fig. 6), det andet i venstre Profil og forestillende to Ynglinge i lignende Dragt som Baʿaljaton,

[1] Op. cit. p. 189. [2] Op. cit. p. 189. [3] Woolley & Randall Maciver, The Romano-Nubian Cemetery, 1910, pl. 13, nr. 7079 og pl. 11, C 40165. Jeg skylder Museumsinspektør, Frk. Maria Mogensen Tak for denne Henvisning. Jvf. ogsaa den i Ruad i Syrien af Renan fundne Halvsøjle med en vinget Solskive over hver af de tre fremstillede Adoranter, maaske fra Antoninertiden: Renan, Mission, p. 28; pl. IV, 2; fremdeles en i Tyrus fundet Buste af en kvindelig Adorant, nu i Louvre.

men med en Amforiskos i venstre Haand[1]. Ligeledes fra Sidon er et andet Relief, nu i Cabinet des Médailles, Paris (Fig. 7)[2], paa hvilken en Mand i lignende Dragt er fremstillet en face, den højre Haand løftet, med Haandfladen vendt udad, medens venstre Haand hænger ned langs Kroppen. Han staar paa en lille Piedestal af god fønikisk Form[3] i en rektangulær Niche, over hvilken en Palmet hvælver sig, der ligesom den rektangulære Steleform fører Tanken hen paa Grækenland. Vi har i Virkeligheden at gøre med et græsk Gravrelief fra den seneste Tid, maaske endog udført af en af de fra Athen efter Aar 316 fordrevne Billedhuggere[4]. Fremdeles møder vi samme Hovedbeklædning, men af lignende Højde som Baʿaljaton's, paa den i det foregaaende omtalte Stele fra Tyrus (Fig. 5), blot gaar den øverste Rand bagud lidt i Vejret, formodentlig paa Grund af Udygtighed eller Forsømmelse fra Billedhuggerens Side, paa samme Maade som ogsaa paa et Brudstykke fra Umm el-Amed, nu i Louvre (Fig. 8), forestillende Busten af en Mand i lignende Stilling og Dragt som Baʿaljaton[5]. Endelig har Manden paa den ovenfor omtalte Dobbeltportræt-Stele fra Umm el-Amed en Hovedbeklædning nøjagtig svarende til Baʿaljaton's og ligesom hos denne gaar der en skraa Linie fra Nakken op til Hattens Overflade. Med Undtagelse af Jehaumelek, der som Konge indtager en Særstilling, og hvis Tiara tillige er forsynet med to Baand, er alle de i det foregaaende omtalte Personer med en lignende Hovedbeklædning, uskæggede. Et lignende Forhold findes i Palmyra, hvor alle de Palmyrenere, der bærer »Modius« er uden Skæg, antagelig fordi de paa en eller anden Maade var knyttede til den palmyrenske

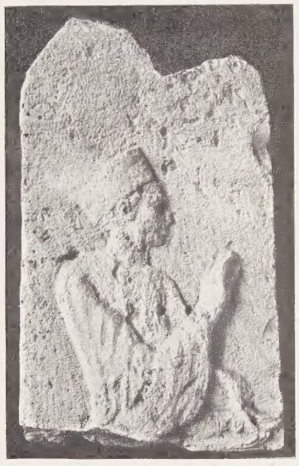


Fig. 8.

[1] Ronzevalle, Mélanges de la Faculté Orientale, Beyrouth, V, p. 70—71; pl. XIV, 1 og 2. — Mendel, Catalogue des Sculptures, I, Constantinople 1912, p. 256—57, nos. 100 og 101. [2] Babelon, Catalogue Illustré au Cabinet des Médailles, Paris 1900, p. 11; fig. 7. — Studniczka, Revue Archéologique, 1905, II, p. 42, n. 3. — Le Cabinet des Médailles et Antiques, I, Paris 1924, p. 6. [3] Perrot & Chipiez, Histoire de l'Art, III, p. 310: Stele fra Sulcis i Sardinien — Studniczka, loc. cit. [4] Möbius, Die Ornamente der griechischen Grabstelen, Berlin 1929, p. 49; pl. 37 b. At Figuren oprindelig skulde have fremstillet en ung Pige, og hendes Ansigt derefter være forandret til dets nuværende Form (Studniczka, loc. cit.) er sikkert urigtigt, ligesom ogsaa Babelons Bestemmelse af Figuren som Kvinde (Katalogen fra 1905) eller som Gudinden Astarte (Katalogen fra 1924, se ovf. n. 2). [5] A. O. 3136. — Heuzey, Comptes rendus, 1902, p. 201—03. Fotografi. En lignende Buste, blot udført i venstre Profil, findes ogsaa i Louvre: A. O. 3754.

Kultus[1]. Det samme Forhold gør sig maaske gældende i Umm el-Amed, saa at Mændene med den ovenfor beskrevne Hovedbeklædning i Følge deres Stilling ved Helligdommen har maattet rage deres Skæg[2].

Fig. 9.

Foran og bag Øret kommer nogle smaa tætte Lokker til Syne, realistisk gengivne ligesom Ansigtet, der er langt det bedste paa hele Figuren, ikke noget upersonligt Typehoved, men et ganske fortræffeligt udført Portræt (Fig. 9). Med de stærkt accentuerede Furer i Pande og Kind, den dybe Fold mellem Næsefløj og Mund-

[1] Se min »Studier over Palmyrensk Skulptur«, København 1928, p. 29—31. — Jvf. ogsaa Nerabstelen, se ovenfor p. 85, n. 1. [2] Af største Interesse vilde det være hvis et Fragment af en Stele fra Umm el-Amed, paa hvilken man kun ser den nederste Del af en fodsid Kjortel og som bærer Indskriften: »Baʿaljaton, Søn af Abdhôr, Malak Astarte's Præst«, var bevaret i sin Helhed: Clermont-Ganneau, Recueil d'Archéologie Orientale, V, p. 150—51.

vig, de tykke Læber giver det et udmærket Billede af en gammel, haard og vellysten Fønikier, der maaske netop har indtaget en ledende Stilling indenfor den fønikiske Kultus, ved hvis Templer Hieroduler af begge Køn var ansatte, og hvis grusomme Menneskeofringer holdt sig saa langt som til det 3. Aarh. e. Kr.[1]. Den meget naturalistiske og dygtige Behandling af Ansigtet er for mig et nyt Bevis paa, at Ba'aljaton's Gravsten ikke kan være fra det femte eller

Fig. 10.

fjerde Aarhundrede, men først er bleven til under Indflydelse af den hellenistiske Kunst med dennes udprægede Forkærlighed for det individuelle[2].

Ba'aljaton's Dragt har om Halsen og paa Ærmets Yderside en smal Bort, ligeledes langs med den første af de fem stive Læg, der midt fra Livet gaar ned til Fødderne. En saadan Dragt, fodsid og med vide Ærmer, er ikke oprindelig fønikisk, men derimod saaledes som Heuzey først har set det, persisk[3]. Jehaumelek har en ganske lignende Dragt (Fig. 3), blot tillige forsynet med en Slængkappe, men paa den i det foregaaende omtalte Stele fra Tyrus (Fig. 5) og Dobbelt-Stelen fra Umm el-Amed (Fig. 4) finder vi en nøjagtig Parallel, ligesom det, der er bevaret af Dragten paa Busterne fra Umm el-Amed (Fig. 8), svarer til Ba'aljaton's som ogsaa Dragten

[1] Contenau, op. cit. p. 132 og 138. [2] Cf. Picard, La Sculpture Antique de Phidias à l'Ère Byzantine, Paris 1926, p. 305. Denne hellenistiske Ejendommelighed har maaske haft saa meget lettere ved at øve sin Indflydelse i Syrien, som vi i den oldsyriske Kunst møder en lignende nøgtern Realisme, jvfr. Hovedet fra Dschabbûl nær Aleppo: Val. Müller, 86. Winckelmannsprogramm, Berlin 1927, p. 10, fig. 6. [3] Comptes rendus, 1902, p. 201—02.

paa Reliefferne fra Sidon (Fig. 6 og 7), idet dog Midterfolderne her er noget friere gengivne[1].

En persisk Dragt kunde maaske tale for at henføre Umm el-Amed-Skulpturerne til det 5.—4. Aarh., men til de allerede givne Argumenter for en senere Dato kan man føje den Kendsgerning, at Gravrelieffet fra Sidon under alle Omstændigheder er efter-persisk, sandsynligvis fra det 3. Aarh., ligesom det ogsaa, at dømme efter et Sted hos Herodian, ser ud til, at den nævnte Dragt holdt sig i al Fald til det 3. Aarh. e. Kr.[2].

Den løftede højre Haand foretager den fra Ægypten, Mesopotamien og Persien kendte Tilbedelsesgestus: Haanden vendt imod den Gud, der skal tilbedes. Det er dog ikke, saaledes som man fra vor Stele og de fra de nævnte Lande kendte Eksempler[3] skulde tro, Haandens Yderlinie, Stykket fra Lillefingerens Spids til Haandleddet, der vendes imod Guden, men derimod Haandens Inderside. At dette er Tilfældet, viser for det første Ahiramsarkofagen (13. Aarh. f. Kr.) fra Byblos[4] (Fig. 10) og Jehaumelek's Stele (Fig. 3)[5], paa hvilke de adorerende Hænder med større eller mindre Held er tegnede i Profil paa en saadan Maade, at man forstaar, at det er den indre Haandflade, som er vendt mod henholdsvis Kongen og Gudinden, samt endelig den nævnte Gravstele fra Sidon (Fig. 7), der jo var udført frontalt, og paa hvilken hele Inderfladen af den højre Haand tydeligt ses.

Af stor Interesse er ogsaa Genstanden i Ba'aljaton's fremstrakte venstre Haand: en Skaal eller Ske baaret af en Kvinde, der paa sit Hoved har en Pschent-Krone, Symbolet paa Herredømmet over Øvre- og Nedreægypten. Hendes Bryst er nøgent, og ser man bort fra Kronen, vilde man straks tænke paa de kendte ægyptiske Sminkeskeer, der rækkes frem af slanke, nøgne Slavinder[6]. Saadanne Skeer brugtes ogsaa til Røgelse[7], men ingen ægyptisk Kunsthaandværker har sikkert nogensinde kunnet tænke sig at anbringe Faraos Privi-

[1] Det er urigtigt, naar Aimé-Giron, Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale XXV, 1925, p. 201, n. 1, hævder, at disse Kjortler ingen egentlige Ærmer havde. Gravrelieffet fra Sidon (Fig. 7) viser tydelige Ærmer. [2] Herodian, Elagabal 5. — Heuzey, Revue Archéologique, 1926, II, p. 5. Den hos Herodian nævnte Midterstribe af Purpur er antagelig et senere tilkommet Modelune. [3] Cf. e. g. Meissner, op. cit. p. 59; fig. 107. — Lacau, Stèles du Nouvel Empire, Le Caire 1909, nr. 34049, pl. XXIX. — Sarre, op. cit. pl. 35. Jvf. ogsaa Nerabstelerne. [4] Montet, Byblos et l'Égypte, Paris 1928, pl. XXXX et CXXXVI. [5] Det maa bero paa en Fejltagelse, naar Montet, op. cit. p. 43, siger, at Jehaumelek løfter den venstre Haand. Det er tydeligt nok den højre, se allerede Vogüé, Comptes rendus, 1876, p. 27 og Tavlen i Corpus. [6] Valdemar Schmidt i Arndt, op. cit. p. 83. — Sminkeske af lignende Form, se f. Eks. Frédéricq, Journal of Egyptian Archaeology, XIII, 1927, p. 9, nr. 38186; pl. VI. [6] Heuzey, Comptes rendus 1902, p. 203.

legium, det samlede Ægyptens Krone, paa en Slavinde-Stumtjener for Sminke eller Røgelse. Paa fønikisk Grund bør dette dog ikke overraske os, idet saadanne Innovationer netop er karakteristiske for Fønikierne[1].

Paa Dobbeltbusten fra Umm el-Amed holder Manden i sin venstre Haand en Skaal, der holdes af en Figur, af hvilken ganske vist kun Hovedet er bevaret, men dette synes at svare til det paa Baʿaljaton's Røgelsesske, og paa en af Busterne fra Umm el-Amed (Fig. 8) synes venstre Haand at have haft en lignende Genstand[2].

Ser vi endelig paa, hvorledes Baʿaljaton's Fødder er gengivne i Profil, den ene foran og fri af den anden, da finder vi samme Fremgangsmaade i det gamle Ægypten og Mesopotamien, hos Hittitere, Aramæere[3] og Persere[4], i Fønikien paa Ahiram-Sarkofagen (Fig. 10), og skønt Grækenland allerede i det 6. Aarh. f. Kr. fandt en naturligere Løsning af det nævnte plastiske Problem[5], holder Fønikien i det Hele og Store fast ved det fra Orienten nedarvede, idet kun Stelerne fra Sidon (cf. ovenfor fig. 6) viser Spor af græsk Indflydelse: saaledes Stelerne fra Amrit og Byblos (Fig. 2 og 3), Baʿaljaton's Samtidige, Dobbeltportrættet fra Umm el-Amed (Fig. 4), og Stelen fra Tyrus

Fig. 11.

[1] Frederik Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst, e. g. p. 10—11, 28 og 32 og Montet, op. cit. p. 164 og 168—69. [2] At det skulde være en Sfinx, saaledes som Heuzey foreslaar det, Comptes rendus 1902, p. 203, forekommer mig ikke sandsynligt. [3] Se Schäfer und Andrae, Die Kunst des alten Orients, Berlin 1925, e. g. p. 241, 485, 558 og 564. — Jvf. ogsaa Nerab-Stelen, se ovf. p. 85, n. 1. [4] Sarre, op. cit. pl. 26. [5] Se Conze, Attische Grabreliefs, Berlin 1893, pl. I.

(Fig. 5), alle har Fødderne gengivne i Profil paa samme Maade som Baʿaljaton[1].

Foruden Fødderne er ogsaa Hoved, Arme og Hofte gengivne i Profil, men Overkroppen er paa den anden Side paa ægyptisk Vis fremstillet en face, selv om Skulderen i andet Plan er noget lavere, et Træk der røber den fønikiske Billedhugger, og som morsomt nok findes allerede paa Ahiram-Sarkofagen (Fig. 10). Overkroppen derimod gaar fra Hoften og nedefter over til trekvart Drejning, idet de fra Bæltestedets Midte nedadskraanende Folder vilde have været længere til venstre ved en ren »en face« Gengivelse, og kun to eller tre Folder fremstillede, hvis Underkroppen skulde have været i ren Profil. En lignende ægyptisk Indflydelse i Fladebehandling findes paa Stelen fra Tyrus (Fig. 5), Dobbeltportrættet fra Umm el-Amed (Fig. 4) samt paa endnu et Relief fra Umm el-Amed, forestillende en Kvinde (Fig. 11)[2], iført et Slør og derunder en Chiton, hvis Midterfolder ses imellem Benene. Overkroppen er ganske vist udført i Profil, men Underkroppen gaar som hos Baʿaljaton gradvis over til omtrent trekvart Drejning. Sammenligner vi Jehaumelek-Stelen, da er paa denne Overkroppen i Profil, Underkroppen en face, paa samme Maade som f. Eks. Relieffet af Darius III (380—30 f. Kr.) fra Persepolis[3]. Havde Skulpturerne fra Umm el-Amed været samtidige med Jehaumelek-Stelen (5.—4. Aarhundrede), havde disse i Fladebehandling antagelig svaret til den Maade, paa hvilken Jehaumelek er fremstillet, og der er Grund til at tro, at denne ægyptiske Indflydelse i Umm el-Amed repræsenterer endnu et Argument for at datere Skulpturerne fra Umm el-Amed senere end Jehaumelek-Stelen, idet den stærke ægyptiske Indflydelse i Umm el-Amed udmærket lader sig forklare i det tredie Aarh. e. Kr. ud fra den Omstændighed, at Byen ligesom Tyrus i hele dette Aarhundrede har staaet under ptolemæisk Herredømme[4].

Resultatet af den arkæologiske Undersøgelse bliver da, at Baʿaljaton's Stele og de andre Skulpturer fra Umm el-Amed maa være senere end det 4. Aarhundrede paa Grund af den hellenistiske Indflydelse og sandsynligvis ogsaa paa Grund af Solskivens Form og

[1] Jvf. paa samme Maade den aramaiske Teima-Stele (5. Aarh. f. Kr.) og de to aramaiske Steler fra Assur (89 e. Kr.), se ovf. p. 85, n. 1 og 4. Til Forskel fra Ægypten er dog i Umm el-Amed Tæerne paa den udvendige Fod altid gengivne paa rigtig Maade, cf. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, Leipzig 1922, p. 245. [2] Nu i Louvre. — Heuzey, Comptes rendus, 1902, p. 203—05. — Clermont-Ganneau, Recueil d'Archéologie Orientale, V, p. 149. [3] Sarre, op. cit. pl. 35. [4] Tyrus stod under Ptolemæerne fra 294—198 f. Kr.

den ægyptiserende Fladebehandling. Rent arkæologisk set, maa man derfor datere Umm el-Amed Skulpturerne i det tredie eller andet Aarhundrede, og sammenholder vi hermed det Resultat, Clermont-Ganneau udfra rent epigrafiske Kriterier kom til, snarere det andet end det tredie Aarhundrede[1], er jeg dog nærmest tilbøjelig til som Slutresultat alligevel at fastholde Dateringen, tredie eller andet Aarhundrede f. Kr., da man i Almindelighed bør være varsom med epigrafiske Kriterier, og i Særdeleshed her da vi har saa faa sen-fønikiske Indskrifter til Sammenligning.

Stelen fra Baʿaljaton er en udmærket Repræsentant for den senfønikiske Kunst med dens Blanding af fælles-orientalske, ægyptiske, persiske, græske og fønikiske Elementer. Stelens Form, Føddernes Stilling og den tilbedende Gestus maa vel nærmest betragtes som orientalsk »Gemeingut«, der ligesaa godt oprindelig kan skyldes Ægypten som Mesopotamien. Ægyptisk er den vingede Solskive, de enkelte Dele af Røgelsesskeen og Dele af Fladebehandlingen, persisk er Dragten, og græsk er Ansigtets indtrængende Karakteristik og vel ogsaa Folderne i Kjortelen ovenfor Bæltet. Endelig viser den fønikiske Indflydelse sig i Anbringelsen af den vingede Solskive over en Enkeltmand, Pschent-Kronens Anbringelse paa den svømmende Slavindes Hoved, Baʿaljaton's Hovedbeklædning samt endelig i Fusionen af de forskelligartede ovenfor nævnte Indflydelser til en organisk Enhed.

EFTERSKRIFT

Efter at have modtaget 1. Korrektur har jeg i Louvre fundet endnu en Portrætstele fra Umm el-Amed, som synes at svare meget nøje til Stelen af Baʿaljaton: samme Dragt, Gestus og Attributter, blot mangler Toppen, hvor sandsynligvis den vingede Solskive har været anbragt, og Relieffet er udført i venstre Profil. Paa Soklen er indhugget en Indskrift af følgende Indhold: »For Baʿaljaton, Søn af Abdhôr, Malak Astartes Præst«, altsaa samme Indskrift som efter Heuzey og Clermont-Ganneau fandtes under et Fragment af en Stele, paa hvilket man kun saa Underkroppen af en Fønikier klædt i lang Tunika[2].

[1] Picard, La Sculpture Antique des Origines à Phidias, Paris 1923, p. 224, fig. 62, daterer Stelen til den »ptolemaiske Periode«, medens Lawrence, Later Greek Sculpture, London 1927, p. 69, pl. 104 b, følger Clermont-Ganneau og ud fra Indskriften daterer den til det 2. Aarh. f. Kr.
[2] Heuzey, Comptes rendus, 1902, p. 205 — Clermont-Ganneau, op. cit. p. 150—51. — Répertoire d'Épigraphie Sémitique, II, Paris 1914, nr. 307 og 308.

Da Figuren i Louvre bærer tydelige Spor af at have været sammensat af to Stykker, Underkroppen med Soklen og Overkroppen, er den øvre Del sikkert et senere tilkommet Fund fra Umm el-Amed, som man har forenet med det ovenfor nævnte Fragment. Paa Grundlag af Indskriften synes det naturligt at betragte de i Umm el-Amed fundne Skulpturer med den flade Tiara paa Hovedet som Præster, og da man paa Fønikisk oversætter Ordet »Ypperstepræst« ved »Præsident for Præsterne« (Cooke, op. cit. nr. 35[2] og 45[8]), er det sandsynligt, at Glyptotekets Stele af Ba'aljaton, Præsidenten, netop forestiller en Præsident for Præsterne, altsaa en Ypperstepræst, idet der paa Fønikisk findes Eksempler paa, at det af »Præsident« styrede Ord kan udelades, naar Sammenhængen gør det overflødigt (Cf. Cooke, op. cit. nr. 45[6]).

HARALD INGHOLT

DELACROIX' PORTRÆT AF GEORGE SAND PAA ORDRUPGAARD

Et af de betydeligste arbejder i Ordrupgaardsamlingen er Delacroix' portræt af George Sand. Det fremstiller den berømte forfatterinde i halvfigur, siddende. I skødet ligger et hvidt tørklæde, som højre haand griber om, i venstre haand holder hun en cigaret. Figuren ses frontalt, men hovedet er drejet, saa at ansigtet ses helt i profil. Billedet er som bekendt et brudstykke af et større billede, der fremstillede George Sand lyttende til Chopins spil. Chopins hoved er efter sønderdelingen af billedet kommet til Louvre.

En tegning, der tilhørte Etienne Moreau-Néleton og med hans samlinger ligeledes er endt i Louvre, giver et indtryk af billedet, saaledes som det aabenbart har set ud før sønderdelingen. I bil-

ledets midte omtrent Chopin, siddende halvt vendt mod højre, ifærd med at spille paa et opretstaaende klaver, der fylder resten af billedet til højre; i venstre halvdel af billedet George Sands skikkelse. Tegningen er et løst udkast i bly til billedet og vi kan ikke vide, om Delacroix nøje har fulgt den, da han malede det. Vi kan dog af Louvre-portrættet af Chopin se, at han har forandret hans holdning, mens Chopin i tegningen kaster overkrop og hoved stejlt tilbage, viser billedet af ham en blød, mere foroverbøjet stilling. Man kan dog formode, at billedet paa andre punkter har haft overensstemmelse med tegningen, saaledes i de to figurers placering nær hinanden. Denne har bevirket, at man ved sønderdelingen har maattet skære saa tæt ind paa George Sands figur at hendes venstre albue kun lige akkurat gaar fri af rammen. Sikkert er billedet ogsaa beskaaret foroven og forneden, mens den venstre side formodenlig er den oprindelige.

Robaut og Chesneau, i deres mægtige Delacroix-katalog, angiver, at kunstneren havde fremstillet George Sand staaende ved siden af Chopin, der sidder og spiller. Dette er dog kun en gætning, der aabenbart er urigtig, omend forstaaelig. Uden kendskab til den nævnte tegning vilde de fleste sikkert formode, at billedet havde set saadan ud, der er noget naturligt i at tænke sig George Sand staaende, idet hun ser ned til den spillende Chopin. Ser man nærmere til, er det alligevel indlysende, at hendes armstilling ikke er den staaendes, men den siddendes, armene hviler ligefrem i skødet. Det er ikke Chopins hoved hun betragter, men hans hænder.

Billedet har ikke, som Robaut mener, været større i højde end i bredde, men omvendt. Saaledes opfatter Moreau-Néleton det ogsaa (Delacroix raconté par lui-même, 2. bd., Paris 1916 p. 23) mens underligt nok R. Escholier i sit nylige værk om Delacroix (2. bd., Paris 1927 p. 136) fastholder den forkerte opfattelse af George Sand-figuren som staaende. Han slutter sig heri til M^me^ A. de Rothmaler, der i en artikel i Gazette des beaux-arts (1926 II p. 76) paa flere maader giver en urigtig fremstilling af forholdene vedrørende dette billede. Ogsaa hun mener, at George Sand staar op; men, hvad der er en mærkeligere fejltagelse, hun troer, at Delacroix' tegning er et rekonstruktionsforsøg af Moreau-Néleton, et forsøg, hun ikke kan give sin tilslutning! Tegningen er imidlertid af Delacroix, ikke af nogen anden og hvad den, som udkast, oplyser om billedet, maa vi acceptere.

Dobbeltportrættet af George Sand og Chopin er rimeligvis malet

i sommeren 1838. Ufuldendt som det var, blev det staaende i Delacroix' atelier indtil hans død i 1863. Om executorerne i hans bo ikke har tillagt det nogen stor betydning, eller det har erindret om begivenheder i de to kunstneres liv, forfatterindens og komponistens, som man ikke ønskede at genopvække — billedet forekom i hvert fald ikke paa den mægtige Delacroix-auktion, der efter hans egen testamentariske bestemmelse afholdtes i foraaret 1864, et par uger igennem, vakte en enorm opsigt og bragte et totaludbytte paa over halvfjerde hundrede tusind francs, et ganske overvældende resultat. Heller ikke fandtes billedet paa den store Delacroix-udstilling, der afholdtes i efteraaret 1864, for — som modsætning til auktionsudstillingen — at give et samlet og koncentreret indtryk af hans kunst. Det var, aabenbart forinden, gaaet over i maleren Constant Dutilleux' besiddelse.

Dutilleux var én af disse stille, ideelt anlagte provinskunstnere — han var født og levede i Arras — som ved forhold og deres eget væsen altid holdes tilbage i et sekundært plan. De enkelte billeder og tegninger af ham, jeg kender — i Louvre og Montpellier, fra den senere del af hans liv — viser ham som en fin efterligner af Corot. Han havde to passioner: Delacroix og Corot. Nitten aar gammel havde han set den berømte salon 1827, paa hvilken Delacroix led sit store nederlag med Sardanapal-billedet. Dutilleux gik fra udstillingen med den ganske uortodoxe erkendelse, at Delacroix ikke alene var en forbavsende kolorist, men en stor tegner (Chesneau i L'Art 1879 p. 145). Og i 1830 siger han, at der findes én maler, der har geni, Delacroix, »det er min store mand«. Han trænger sig dog ikke paa, først i 1839 gør han personligt bekendtskab med Delacroix; han bliver hans ven, de skriver breve til hinanden og i sit testamente beder Delacroix Dutilleux om sammen med andre at ordne den mægtige efterladte samling af haandtegninger og studier.

At Dutilleux, der forgudede Delacroix, og i tidens løb havde faaet lidt penge at raade over, ogsaa erhvervede en række arbejder af ham, er en selvfølge. Gennem billeder og tegninger havde han Delacroix repræsenteret lige fra 1818 til hans sidste leveaar, 1863. Tilfældet har ført ikke alene George Sands portræt, men endnu to billeder fra hans samling til Danmark, nemlig det fortrinlige billede af en gaaende løvinde, som tidligere tilhørte Wilhelm Hansen og nu er i Glyptoteket, samt skitsen, ligeledes i Glyptoteket af Herkules og Diomedes' heste.

Dutilleux døde i 1865, to aar efter Delacroix, men først i 1874 blev hans malerier solgt paa auktion. Allerede i Adolphe Moreaus Delacroix-katalog fra 1873 omtales George Sand-Chopin-portrættet som sønderskaaret, denne i enhver henseende lidet pietetsfulde handling er da sikkert foretaget i tidsrummet 1865—1873. Paa Dutilleux-auktionen Marts 1874 blev kun Chopin-portrættet solgt for 820 fr. til kunsthandleren Brame. Derefter ejede den berømte klaverspiller Marmontel det og af ham testamenteredes det i 1908 til Louvre. Brudstykket med George Sand-portrættet kom i 1887 for 500 fr. til den kendte samling Chéramy (Robauts katalog med haandskrevne noter i cab. des estampes, Paris). Ved salget af den i Marts 1908 købtes det af Georges Viau for opimod 2000 fr. Fra hans samling gik det i dansk besiddelse, først til Herman Heilbuth, dernæst til Ordrupgaard.

Dobbeltportrættet, der er omtrent i naturlig størrelse — Chopins ansigt er c. 20 cm. højt, George Sands c. 18 — betegnes som ufuldendt. Den skitsemæssige behandling af de bevarede dele er aabenbar og de bortskaarne dele har maaske været endnu flygtigere. Det er dog kun i en vis snævrere forstand, at man her kan tale om ufuldendthed, ti hvad opfattelsen af karaktererne angaar, har man det indtryk, at Delacroix har faaet talt ud. Den maleriske behandling, saa let og hastig den er, drager de afgørende træk frem med stor klarhed, og navnlig i Chopins ansigt, der sikkert har interesseret ham mest, har han givet en glimrende menneskeskildring. I begge ansigter er den lyttendes holdning gengivet, men Chopins ansigt, i halvprofil og med fremadvendte øjne, giver mere mulighed for en karakteristik af det sjælelige end George Sands, der i profil og med de sænkede øjenlaag er rent passivt, hensunken i lytten og i betragtning af disse hænder, der — skønt smaa — forbavsede samtiden ved deres utroligt smidige beherskelse af klaveret.

Som kommentar til Chopin-portrættet, til hvilket der i privateje findes et udmærket tegnet studie, kan man nøjes med at anføre et par citater af folk, der har kendt ham. Megen senere sentimentalitet i dyrkelsen af ham bør ikke kaste sit skær tilbage over disse bemærkninger. Det er den Chopin, om hvem Schumann siger, at det var »et uforglemmeligt billede at se ham sidde som en drømmende seer ved klaveret«. Marmontel siger, med Delacroix' portræt af ham for sig, at »dette er Chopin fra de sidste aar, skrantende, brudt af sygdom; ansigtet allerede mærket med det sidste segl, blikket drøm-

mende, melankolsk — — — ansigtets oval, ørnenæsen med den harmoniske krumning giver det sygelige ansigt dette præg af poetisk finhed, som var ejendommeligt for Chopin« (Fr. Niecks: Chopin, London 1890, bd. 2 p. 329).

Som en ledsagende text til George Sand-portrættet kunde man fremdrage mangfoldige udtalelser af hende selv og af samtidige,

men vi vil fatte os i korthed. Hendes tavse lytten bringer os til at tænke paa, at hun, der var saa utroligt veltalende og meget talende med pennen i haanden, snarest var tavs af sig mellem andre, men hun var »eine feine Horcherin«, siger Heine. Faa maaneder før Delacroix malede sit portræt, aflagde Balzac hende et besøg paa hendes landsted Nohant, hvor de »i tre dage sludrede fra kl. 5 om aftenen til 5 om morgenen«. »Hun havde faaet dobbelthage som en nonne. Hun har ikke ét hvidt haar tiltrods for det utrolige hun har gennemgaaet; hendes mørke ansigtsfarve har ikke forandret sig; hendes smukke øjne er lige stærke; hun ser lige saa dum ud, naar hun tænker, ti, som jeg sagde til hende, da jeg havde studeret hende, hele hendes ansigtsudtryk er i øjet« (Balzacs brev til M^me^ Hanska, citeret i M^me^ Karénine's bog om G. S. II p. 448). Et noget senere møde med hende skildrer forfatteren E. Grenier (Karénine III p. 121): »Hun var lille og fyldig af skikkelse, simpelt klædt i en højhalset sort kjole; det var hendes hoved, der helt tildrog sig opmærksomheden og i hovedet øjnene. De var pragtfulde, maaske lidt for nær hinanden, store, med svære øjenlaag, sorte men slet ikke straalende ..... Den høje pande, indrammet af sort haar, der var skilt ganske enkelt i midten, og de smukke rolige øjne under de fine bryn gav hendes udtryk et stærkt præg af styrke og ædelhed, hvortil det nederste af ansigtet ikke helt svarede. Ti næsen var lidt tyk og dens tegning blød, ikke smuk i linien, navnlig ikke forfra; munden manglede ogsaa finhed; hagen var lille og hvilede allerede paa en altfor synlig dobbelthage, hvad der gør det nederste af ansigtet tungt. Forøvrigt en overordentlig enkelhed i ord, holdning og bevægelser«.

Som allerede sagt giver dobbeltportrættet os mere at vide om Chopin end om George Sand, men malerisk er brudstykket med hendes figur ikke mindre værd end det andet, snarere mere, bl. a. fordi det virker som en hel figurkomposition. I begge billeder er farven udenom lyspartierne dyb, men af stor betydning; først og fremmest er det dog lysvirkningen, der bærer det hele. Lyset falder fra oven, maaske en smule fra venstre — det er ovenlyset i Delacroix' atelier i den nuværende rue Visconti, den smalle gade mellem rue de Seine og rue Bonaparte, i hvilken han boede fra 1835 til 1844. At billedet er malet i hans atelier — hvad der i sig selv er sandsynligt — kan vi slutte af en sætning i et brev som han den 5. september 1838 skriver fra landet til vennen Pierret. Han beder

denne om at gaa til Pleyel, den kendte klaverfabrikant, hvis instrumenter Chopin benyttede, for at anmode ham om at lade hente fra Delacroix' atelier »det klaver, som Chopin har ladet bringe derop for omtrent 2 maaneder siden«.

Dette kraftige lys fra oven falder i brede masser over figurens ansigt, hals og de bare underarme. Alt det øvrige af figuren og

omgivelserne er holdt meget mørkt, kun klædet, hun holder i højre haand, lyser hvidt, det reneste og højeste lys i billedet, dog ikke skarpt. Baggrunden har en dyb rødbrun tone, det høje skab (?), der ses til venstre, er endnu mørkere brunt, haaret er næsten sort, dog med en brunlig tone, kjolen er dybsort. Fra alt dette mørke, der er som en undermaling, er det nøgne modelleret frem med en beundringsværdig pragt og storhed i formen. I ansigtet svøber de brune skygger sig blødt og rundt om lyspartierne, trækkene er paa en ejendommelig melodiøs maade bygget sammen af konkavt og konvext, der modsvarer hinanden, den dybe øjenhule, hvoraf øjenlaagets kugle dukker frem og derunder kindens runding og den udtryksfulde mund, saa følsom, skønt den er ganske skitsemæssigt behandlet. Under haar og hage virker selve baggrundens rødbrune som skyggetoner, derunder igen lyset over halsen, glidende som en taage ud i kjolens sorte. Venstre arm er dejligt modelleret, lysende i tone, men uden glanslys — der er i det hele ingen haarde glanslys i det nøgne. Over fingrene bliver lysene mere hvidlige — man tænker paa den franske betegnelse »livide«, med dyb brun skygge, der ogsaa falder over højre underarm. I overgangene fra lys til skygge kommer her den penselbehandling, der er saa karakteristisk for Delacroix, tilsyne, anvendelsen af »hachures«, tværstrøg, der bryder farvens massivitet.

I hele denne overlegne opbygning af figuren i lys og skygge føler man frit mesterskab, ikke bunden naturalisme. Aanden i skikkelsen er baaret af dette kompositionelle, der har omskabt portrætfiguren til noget større, til et portræt af selve den intense lytten og optagethed. Armenes og hændernes holdning, hovedets drejning, det nedadvendte blik, alt virker meget smukt sammen til et billede af betagelsen. Jo mere man føler denne værdi i skikkelsen, des mere beklager man den sønderskæring af maleriet, som har isoleret den lyttende fra den spillende.

Delacroix har ikke alene efterladt sig en uhyre produktion af malerier og tegninger, men ogsaa en literær produktion af ikke helt ringe omfang, navnlig naar man medregner hans dagbog, som han førte gennem de fleste aar af manddomstiden og lige til sit dødsaar. I den, i brevene fra ham og i hans øvrige skrifter finder man mangfoldige udtalelser, der kaster skarpe lys ind over hans billedkunst. Enkelte skal her anføres.

Delacroix var jo ikke portrætmaler af fag, selvom han navnlig

i sine yngre aar har malt adskillige portrætter. Naar ikke faa af dem er meget fremragende — man tænker foruden de her omtalte paa selvportrætterne, det tidlige legemsstore af Schwiter i Londons national gallery og Bruyas i Montpellier — bekræfter det en gammel erfaring. Der gaar profession i portrætmaleren af fag, mens den kunstner, der arbejder med fantasien, i stort kompositionsarbejde, ogsaa bringer et element af det fantasifulde, psykisk overlegne, ind i sin portrætkunst. Han klæber ikke ved modelarbejdets ydre sider, men synes at gaa direkte til det sjælelige, til det som er det væsentlige. Denne holdning kan være mere eller mindre bevidst, hos Delacroix, der i saa høj grad reflekterede over kunstens maal og midler, er kunstnerens uafhængighed af modellen blevet til et dogme, den er ledetraaden i hans teorier om kunst — naturligvis fordi hans temperament og følelse dikterede ham den. Han skriver i 1846 i sin dagbog: »ethvert arbejde, hvori fantasien ikke har del, er mig umuligt«. Ofte vender han tilbage til den tanke, at naturen er som en ordbog, som kunstneren skal kende, han skal kunne den udenad, saa at han i arbejdets tid ikke stanses ved studier, der da skal være et tilbagelagt stadium. Det dobbeltkrav, han her stiller til kunstneren, har han opfyldt med en utrolig energiudfoldelse. Ved en gennemgang af de uhyre dynger af hans tegninger, som Louvre nu ejer, forbavsedes jeg ved endnu fra hans sene aar at finde serier af glimrende dyreanatomiske kridttegninger. Fra de første til de sidste aar har denne kunstner, der altid kræver ret for fantasien, studeret og arbejdet efter naturen — men kun for at staa fri ved det, der for ham var selve arbejdet, udformningen af kompositionen i farve, lys og form. Det er givet, at forudsætningen for mægtige dekorationsarbejder som dem i Deputeretkammerets og Senatets biblioteker, er grundige studier efter naturen — men hans elev Lassalle-Bordes, der hjalp ham ved disse arbejder, fortæller, at Delacroix kun en enkelt gang i begyndelsen lod ham benytte levende model til en haand. »Jeg lavede haanden meget nøjagtigt; men den udtrykte ikke det han vilde have og han skrabede den ud. Sidenhen brugte han slet ikke model under hele arbejdet« [Delacroix' breve 1. bd. p. XX].

I en henkastet dagbogsbemærkning har Delacroix spidset sin mening om naturefterligning til; han udbryder: »Du unge kunstner, søger Du et emne? Alt er emne; emnet er Dig selv; Dine indtryk, Dine følelser ved naturen. Se ind i Dig selv og ikke omkring Dig!« (Delacroix: Oeuvres littér. I, Paris 1923, p. 76). Det lyder af inde-

klemt germansk romantik, men vi ved, at det er helt anderledes, at der laa et skarpt naturstudium bag. Det er dog forstaaeligt, at den kunstner, der taler saaledes, ikke synderlig ofte vendte sine kræfter mod portrætarbejde, ligeledes at flertallet af hans portrætter er udført i de tidligere aar, langt færre i de senere. Tidsgrænsen ligger i trediverne. Henimod midten af det aarti begyndte han de store rækker af dekorationsarbejder, der sidenhen tog hans bedste kræfter; samtidig bliver portrætarbejderne sjældne, fra fyrrerne og videre frem indtil hans død findes kun ganske enkelte. Han afslaar i et af sine sidste leveaar en portrætbestilling (breve II, p. 294) med den motivering, at han i nogle aar ganske har opgivet at male portrætter, da hans øjne ikke taaler at kopiere en model »med den omhu, som særlig portrættet kræver«. Begyndelsen er vistnok sandfærdig, men sikkert ikke udtømmende. Hans elev, Lassalle-Bordes, hvis udtalelser ikke altid er at stole paa, siger at »det var ham en stor plage at udføre portrætter. Jeg var vidne til hans pine, da han udførte det af George Sand og Chopin, paa ét lærred, som ikke lykkedes for ham« (Delacroix: breve II, p. XXIII).

Man maa dog ikke af det her sagte slutte, at Delacroix nærede nogen ringeagt for portrætarbejde. Han har i en tidlig artikel om den engelske portrætmaler Lawrence energisk taget saadant arbejde i forsvar. Senere vilde han næppe have udtrykt sig som dengang, men saa vidt jeg ved, taler han aldrig senere nedsættende om portrætkunsten. Han udøver den kun sjældnere og sjældnere. Og hans opfattelse af den er i overensstemmelse med hans hele kunstopfattelse, med hans ringeagt for den flittige naturefterligning, hans krav om at billedet skal skyldes en personlig magtudfoldelse, en bearbejdelse og omformning af indtrykkene — man kunde maaske kort sige, hans krav om subjektivitet, men ikke vilkaarlig, tværtimod udtrykt ved malerkunstens klassiske midler. Bestandigt vender han i sine skrifter tilbage til sin idé om »opofringen af detaillerne« for at helheden kan virke og i den aand er ogsaa en lille bemærkning (Oeuvres littér. I, p. 70), der her citeres, da den direkte peger paa virkningen af George Sand-portrættet: »Især ved portrætter af kvinder er det nødvendigt at begynde med helhedens ynde. Hvis Du begynder med enkelthederne, bliver Du altid tung«.

I koloristisk virkning er George Sand-fragmentet som nævnt meget tilbageholdende. Det har ikke alene intet af den farvepragt, vi møder i saa mange af Delacroix' billeder, af den festlige og straa-

lende skala, som kan lede tanken hen paa hans yndlingsmaler blandt Italienerne, Paolo Veronese — det har end ikke dette frembrud af en enkelt farve, der giver andre af hans portrætter en bestemt koloristisk karakter, det lysende grønne i det berømte selvportræt i Louvre[1], det blaa, der dukker saa dejligt frem i halskluden paa selvportrættet i Pitti i Firenze. Hvad stigningen op til den enkelte farve udretter i disse billeder, det opnaaes i George Sand-fragmentet ved det lysende hvide i tørklædet i hendes haand. Kulminationen af lyset giver her, hvad kulminationen af farven giver i de andre, ti hele billedet er bygget op i lys. Meget kraftig anvendelse af lys- og skygge-modsætninger er et karaktertræk, der gaar gennem Delacroix' kunst fra først til sidst. Det hænger igen sammen med hans uvilje mod den døde detaille, hans trang til at bevæge alt i masser. Men medens denne stærke formning i lys og skygge ellers ofte i hans kunst forbindes med et koloristisk system af farvemodsætninger — om hvilket Signac har skrevet en fortrinlig afhandling — beror billedets virkning her paa modsætningen mellem de lyse nøgne partier og den dybtmørke baggrund. Denne modsætning er vel nok blevet noget forstærket ved de dybe farvers eftermørkning. De har dog ikke i væsentlig grad tabt deres klang, som tilfældet er i flere af hans andre billeder, bevaringen er i det hele ret god, om end haaret og den mørke dragt har nogle af de grimme revner, der kan vansire hans billeder saa meget.

Intet billede kunde tænkes at føre én mere midt ind i hjertet af romantiken end det vi her omtaler. Delacroix' portræt af George Sand og Chopin, det er den romantiske malerkunst, literatur og musik paa ét bræt, paa ét lærred. Et par ord om forholdet mellem disse tre turde her være paa plads.

Delacroix lærte George Sand at kende i 1834. Hendes forlægger, François Buloz, ønskede da et portræt af hende og bad hende om at sidde for Delacroix. Saaledes blev det lille brystbillede til, som endnu tilhører en efterkommer af Buloz. Som portræt giver det paa en vis maade mere end det senere, hvad man vil se ved en

[1] Mærkeligt nok synes det interessante spørgsmaal om dateringen af Delacroix' selvportrætter endnu ikke klaret. Hovedværket, billedet i Louvre, dateres af Robaut 1829, ligesaa af Meier-Graefe i hans monografi. Louvre-kataloget 1924 har »mellem 1835 og 1839« Adolphe Moreau i sin monografi 1837, Moreau-Néleton i sin 1838 og Escholier i sin samme datering (under reproduktionen dog »vers 1834«!). Pitti-billedet sætter Escholier til c. 1836, mens Robaut (nr. 1411) og den store Chéramy-katalog har det til 1860, hvad der efter modellens alder er en fuldkommen umulighed. Han er altfor ung til det.

sammenligning med de citerede beskrivelser af hende. Men i kunstnerisk styrke staar det langt under fragmentet fra 1838. Det maa nærmest kaldes en grisaille, holdt som det er i brunt og graat. Dog er der en let virkning af andre farver, en graavioletlig i læberne, der gør udseendet sygt, og en violetlig i halskluden. Vesten synes at have haft en mørk rødlig farve — vanskelig at se nu, billedet har lidt meget. Det er malet midt i den periode af George Sands liv, der var saa rig paa heftige begivenheder. I de foregaaende aar havde hun udgivet sine første romaner, blandt dem Indiana, der med grund vakte stor opsigt. Samlivet med hendes mand, Dudevant, var ophørt, hun levede et selvstændigt liv i Paris. Bruddet med Alfred de Musset, der ramte begge saa haardt, og de dramatiske begivenheder i Venezia, havde lige fundet sted, da Delacroix malede sit første billede af hende. Man vil i ansigtet spore præget af hendes sorger.

Det bekendtskab, som under disse forhold indlededes mellem hende og Delacroix, varede lige saa længe som han levede. Fra George Sands store selvbiografi, fra breve og bøger af hende kunde anføres mange udtalelser, som viser, at hun satte Delacroix meget højt, som menneske og som kunstner. Han var ofte hendes gæst paa Nohant og hun erhvervede en række arbejder af ham, delvis i hvert fald som gave. Noget forstemmende, naar det 30-aarige venskab betænkes, er et brev fra hende til hendes søn Maurice — der en tid lang var Delacroix' elev — skrevet den 23. Februar 1864 fra Paris (M^me^ Karénine: George Sand IV (Paris 1926), p. 463). Hun beretter deri om Delacroix-auktionens enorme succès. »Man siger, at dette raseri ikke vil vare og at alt det maaske hurtigt vil falde i pris« og raader derfor til ufortøvet at sælge billeder, skitser og tegninger! Kun et par billeder, hans første og sidste gave til hende, ønsker hun at beholde. En auktion fandt da ogsaa sted i slutningen af April maaned, den gav dog næppe det ønskede resultat, et stort billede, jomfru Marias opdragelse, blev fx. trukket tilbage ved et bud paa 2,200 fr.

I en note til Delacroix' dagbog (II p. 74) siger udgiverne med rette, at i forholdet mellem ham og George Sand synes hun at have været den aktive, skønt han havde virkelig sympati for hende. Han taler i dagbogen om sin glæde ved at træffe hende, i de senere aar ofte med tilføjelse af et »la pauvre femme«, der udtrykker nogen overlegenhed. Der var mere til at skille end til at forene dem,

hendes sociale interesser fandt fx. ikke ringeste genklang hos ham og han kritiserede stærkt mangelen paa koncentration i hendes skrifter. Hendes ubetingede tillid til hans karakter gengældte han heller ikke helt. Der er et meget betydningsfuldt sted i hans dagbog, fra 29. Januar 1849, som af flere grunde fortjener at citeres. Delacroix besøger Chopin, som lige er vendt hjem fra sin koncertrejse i England, svag efter anstrengelserne — kun tre fjerdingaar efter døde han. Det afgørende brud mellem Chopin og George Sand, efter mange aars nært forhold, havde da fundet sted. Delacroix skriver: »Om aftenen var jeg hos Chopin og blev der til kl. 10. Det kære menneske! Vi talte om M^me^ Sand, om denne sære skæbne, om denne blanding af dyder og laster. Det var i anledning af hendes »erindringer«. Han sagde til mig, at det vilde være ham umuligt at skrive sine. Hun har glemt alt det; hun flammer op i følsomhed og glemmer hurtigt. Hun græd over sin gamle ven Pierret og tænker saa ikke mere paa ham. Jeg sagde til ham, at jeg forudsaa, at hun vilde faa en ulykkelig alderdom. Det troer han ikke. Hendes samvittighed bebrejder hende intet af det, hendes venner bebrejder hende«.

En ejendommelig samtale, ikke alene ved indholdet af disse udtalelser om George Sand, men ogsaa derved, at de overhovedet fremsættes. Bruddet med hende efterlod hos Chopin et ulægeligt saar og naar det yderligere erindres, at ingen kunde være mere lukket og strengt tilbageholdende end han, hvor det gjaldt hans personlige forhold, kan man af denne samtale maale det nøje venskab mellem de to kunstnere, et venskab, hvorpaa der iøvrigt er mange beviser. Maaske var Delacroix her mere den ydende, han satte jo Chopins kunst overmaade højt og havde — meget musikalsk fra fødslen og musikalsk gennemkultiveret — mulighed for at forstaa ham, mens Chopin ikke kunde værdsætte Delacroix' kunst. Et afgørende fællesskab havde de i deres kærlighed til det, der kaldes klassisk kunst. Delacroix afskyede det mangelfuldt gennemformede, baade i malerkunst, literatur og musik. Hans afgud blandt komponisterne var Mozart, og det allerede fra hans tidlige ungdom, i 1822 fylder Figaros bryllup ham ganske »med guddommelige indtryk«. Aldrig har han da sagt noget mere rosende om Chopin end den bemærkning i dagbogen, kort efter Chopins død: Han ligner Mozart mere end nogen anden gør. Hvis der er noget rigtigt heri — og er det ord saa paradoxalt som det lyder? — saa er det ikke tilfæl-

digt, ti Chopin selv satte Mozart højere end alle andre komponister. I virkeligheden stod Delacroix og Chopin i samme ejendommelige stilling, begge midt i romantiken, men med deres egentlige interesse og sympati helt andetsteds. Som Delacroix bestandigt taler om Rubens og Paolo Veronese saaledes lever Chopin med Mozart og Bach, i sammenligning med dem er Berlioz eller Schumann intet for ham (smlgn. Fr. Niecks: Chopin, London 1890, I, p. 264).

Af Marmontels ovenfor citerede ord om portrættet af Chopin ses det, at han antager det for malet i et af Chopins sidste leveaar, det vil altsaa sige sent i fyrrerne. Noget bestemt holdepunkt for dobbeltportrættets datering findes ikke, men dateringen 1838 synes dog sandsynlig. Vi har allerede nævnt det fingerpeg, som tilstedeværelsen af Chopins klaver i Delacroix' atelier giver. I sit Delacroix-katalog fra 1873 sætter endvidere Moreau billedet til det aar, og han angiver, at Fr. Villot, der stod Delacroix nær og fulgte hans arbejde livet igennem, har givet ham hjælp ved den kronologiske ordning. Robaut har samme datering. Lassalle-Bordes' udtalelse om, at han har set billedet blive til, passer vel ogsaa snarest paa denne tid, da han lige begyndte at arbejde hos Delacroix og endnu ikke var igang med dekorationerne i Deputeretkammeret og Luxembourg. Men selv om man gerne vil tænke sig dobbeltportrættet udført i 1838, paa den tid, da forholdet mellem George Sand og Chopin synes at have været lykkeligt, inden deres Majorca-rejse med alle dens skuffelser, saa kan vi dog ikke fastslaa det med sikkerhed.

LEO SWANE

Kristus som Smertensmand. Kirken i Løgumkloster.

NOGLE NYFUNDNE ARBEJDER AF CLAUS BERG

I den — man fristes næsten til at sige altfor omfangsrige — Litteratur, der i de sidste Aar er udkommet, vedrørende tysk Middelalderskulptur, indtager Claus Berg, Dronning Christines berømte Billedskærer i Odense, nu en meget fremtrædende Plads. De betydeligere Værker som Heises smukke Bog: »Lübecker Plastik« (1926), Feulners Billedværk: »Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts« (1926) og sidst W. Pinders grundlæggende Haandbog[1] bringer alle flere Afbildninger af Bergs Værker og særlig Omtale af hans Kunst. Endvidere har H. Deckert i en større Afhandling i Marburger Jahrbuch[2] givet en udførlig Bearbejdelse paa Tysk af min i 1922 udkomne Monografi, idet han dog hvad Hen-

[1] Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II (1929).

[2] Die lübisch-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft III, 1. ff. 1927.

førelsen til Berg af nogle enkelte Arbejder angaar, fremsætter en afvigende Mening. Fælles for de nævnte og flere andre tyske Undersøgelser er, at man ubetinget søger at fastholde, at Claus Berg er født i Lybæk, saaledes som nævnt i Sønnesønnens iøvrigt bundupaalidelige Beretning om Farfaderen, nedskrevet omtrent 50—60 Aar efter dennes Død og paa Grundlag af en omtrent 90-aarig Oldings Oplysninger.

Til denne Fastholden af Sønnesønnens Beretning føjer de fleste tyske Forskere en Paastand om, at man fra dansk Side anser Berg for at være født i Danmark. Mig bekendt har *ingen* dansk Forsker nogensinde paastaaet dette. Man har blot betvivlet Sønnesønnens Beretning, da *intet* i Lybæk (med Undtagelse af den moderne instruktive Afstøbningssamling i Catharinenkirche) minder om Berg. Den danske Opfattelse kan sammenfattes i Dr. Francis Becketts Ord her i Aarsskriftet (1917, pag. 178): »... at vi foreløbig ikke ved det ringeste om, hvorvidt den lybske Claus Berg og Billedskæreren er samme Mand, og at det endnu henstaar ganske uafgjort, om Frants Berg havde Ret, naar han mente, at hans Fader var fra Lübeck«. Men forøvrigt forekommer det mig, at denne Strid om Kunstnerens »Daabsattest« er ganske underordnet i Sammenligning med, at han utvivlsomt har faaet sin Uddannelse i Tyskland, at hans Stil i Hovedsagen er (syd)tysk, og at saa godt som alle hans Arbejder findes i eller stammer fra Danmark. Nogen langvarig Virksomhed udenfor vore Grænser har han næppe haft.

Derimod maa vi alvorligt protestere mod, at man fra en bestemt tysk Side (Deckert-Pinder) uden nogen Reservation fremsætter den Paastand, at Kunstneren i 1501—13 ejede et Hus i Lybæk, som han solgte til Billedskæreren Henning von der Heide. Oprindeligt er det Professor R. Struck[1], der i en meget forsigtig Form har fremsat den Hypotese, at en Mand, om hvem man *kun* ved, at han hed Claus Berg, er identisk med Kunstneren. Som den samvittighedsfulde Arkivforsker, Prof. Struck er, understregede han saa stærkt som muligt, at det kun var en Hypotese. Imidlertid omtales dette Forhold — næsten hoverende overfor os danske[2] — af nævnte Forfattere som en Kendsgerning, og »Kendsgerningen« gaar nu saa rask fra Bog til Bog, at Professor Struck er blevet betænkelig og fornylig uopfordret har tilskrevet mig: »Ganz falsch ist die Angabe,

[1] i »Lübeckische Blätter« 1916, Nr. 3, S. 40.

[2] Pinder Anf. V., p. 468.

dass Claus Berg von 1501—1513 hier ein Haus besessen haben soll und alle hierauf sich grundenden Schlussfolgerungen sind unzutreffend«. Bergs Ophold i Lybæk kan saaledes ikke paa nogen Maade dokumenteres; tværtimod nævnes Kunstneren i det paagældende Tidsrum hele to Gange i Odense i Dronningens Hofholdningsregnskaber. Desuden har yngre tyske Kunsthistorikere i de senere Aar foretaget en meget energisk Efterforskning for i Nord- og Mellemtyskland at kunne paavise tidlige Arbejder fra Bergs lybske Periode, men hidtil uden Resultat.

I Løbet af de ti Aar, der nu er gaaet siden Afslutningen af min Monografi over Claus Berg, har et udvidet Kendskab til Monumentbestanden her i Landet og i Nordtyskland bevirket, at to Arbejder, som jeg da — omend med nogen Reservation — satte i Forbindelse med Berg, nemlig Tavlerne i Jordløse Kirke (Salling Herred) og Hornbæk Kirke (Sønderlyng Herred), ikke længere kan bringes i den snævreste Forbindelse med Kunstneren. Men dette Tab for Bergs oeuvre opvejes ikke alene i Tal men nok saa meget i kunstnerisk Hensende af tre nytilkomne Arbejder, som i det følgende skal omtales.

De to af disse maa være fra omtrent samme Tid, kort før Paabegyndelsen af Altertavlen til Odense Graabrødrekirke. Det ene, *Kristus som Smertensmand*, ɔ: Kristus siddende nøgen med bundne Hænder efter Hudflettelsen, findes i Kirken i *Løgumkloster* i Sønderjylland (afb. S. 109) og er et ret usædvanligt Motiv i Bergs Kunst, idet man overhovedet ikke kender andre siddende Smertensmænd og kun én staaende, nemlig den højst uheldige Figur midt i Odensetavlens Predella. Løgumklosterfiguren er udført i Egetræ, 132,5 ctm høj, udhulet og med det sædvanlige Borehul i Issen. Den er meget ødelagt. En Del af Basis med højre Fod, begge Underarme og alle fremstaaende Dele af Tornekrone, Næse, Skæg og Haarlokker er afstødt. Af Staffering og Farver er kun ganske ubetydelige Spor paa Lændeklædets Folder og i Tornekronen (grøn Farve) tilbage. At Figuren er fra Bergs Værksted maa være ganske sikkert. Ansigtet er gentaget fra mange af hans Krucifikser, selv om Udtrykket naturligt ikke er saa lidende som paa disse. Den dygtige Skæring af Ansigtet, de stride riflede Lokker, den virkelig kyndige og følsomme Modellering af Kroppen, de skarpe magre Lemmer, Zigzag-Linjen op gennem Figuren er altsammen typiske Træk for Bergs Værksted. Vilde man endnu stille sig tvivlende, behøver man blot

at se paa Lændeklædet; til Trods for at Kristus sidder roligt ned, krænges den yderste Flig alligevel voldsomt opad. Som Helhed har man dog Indtryk af noget Misforhold mellem Figurernes enkelte Dele. Hoved og Krop synes altfor store i Forhold til de magre og spinkle Ben. Det skyldes ganske vist i nogen Grad Overkroppens stærke Fremadbøjning, men særlig de manglende Underarme, der krydsede har været ført ind mod Brystet og derved har brudt det noget voldsomme Indtryk af Overkroppen. Udførelsen af Figuren er foretaget med Bergs sædvanlige Skarphed og Præcision. Ansigtet minder mest om Krucifikserne i Skamby og Asperup. Arbejdet dateres derved til Tiden ca. 1515—18.

Krucifiksfigur fra Oksbøl Kirke. Museet paa Sønderborg Slot.

Det andet Arbejde fra samme Tid, en lille *Krucifiksfigur*, der fra *Oksbøl Kirke* paa Als er kommet til Museet paa Sønderborg Slot, er baade i sin Helhed og i Enkeltheder et udmærket Kunstværk. Den er kun 56,5 ctm høj, er udført af massivt Egetræ med Borehul i Hovedet. Armene har været indtappet i firkantede Huller, Tornene er særligt indsat i Tornekronen. En stor Del af Krideringen er endnu bevaret, dog med en senere Overmaling. Korstræet mangler helt ligesom begge Arme, mens selve Figuren er ret medtaget. Den forreste øvre Del af Tornekronen og det meste af højre nedfaldende Lok er afstødt. Til venstre har sikkert den ene Flig af Lændeklædet foldet sig ud som pisket af Vinden, mens den anden Flig efter Brudfladen at dømme har været presset ind imod Siden. Over Underlivet ligger Lændeklædet stramt med skarpryggede Folder.

Ansigtsudtrykket er stærkt lidende, Øjelaagene halvt sænkede og Munden aabenstaaende. Alene Ansigtet samt Behandlingen af Lokker og Skæg kendetegner tilstrækkeligt dette smukke Arbejde som udført af Berg. Dertil kommer den usædvanlig fine og føl-

Figurer fra en Altertavle i Sandager Kirke. Midtfiguren findes i Kirken, Fløjfigurerne i Nationalmuseet.

somme Udskæring af den let svajede Krop med de lange magre Ben og helt strakte Vriste. Det er en næsten forbavsende Følelse og Omhu i Udførelsen af en saadan lille Figur, der oprindelig vel kun har været en Enkeltfigur fra en Korsfæstelsesfremstilling i Lighed med Sanderumtavlens. Den brede, næsten trekantede Form af Ansigtet minder ogsaa om denne Tavles Krucifiksfigur, mens Behandlingen og Proportionerne af Kroppen sætter den nær ved Skamby- og Asperupkrucifikserne ɔ: at Oksbøl-Krucifikset maa være fra Tiden ca. 1515—20, kort før Odensetavlen.

Samtidig med Udførelsen af dette sit Hovedværk indrettede Berg hele Koret i Graabrødrekirken med fire Rækker af Korstole, paa hvilke Kongefamiliens udskaarne Ahnevaaben var anbragt. Til de fire Vaabenskjolde herfra, som Nationalmuseet allerede ejede, er kommet endnu et, erhvervet efter den i 1922 afdøde Arkitekt, Prof. H. B. Storck. Nogen særlig Interesse knytter der sig dog ikke til det.

Efter Odensetavlen og vel fra Tiden hen mod Midten af 1520erne er en udmærket Figur fremstillende *Maria med Barnet.* (Afb. S. 113). Den findes i *Sandager Kirke* (Baag Herred) nord for Assens, er udført i Egetræ og er 101 ctm høj. Madonna er tænkt svævende, hvilket antydes ved Englehovedet forneden og de to Engle, der paa hver Side løfter de svære Foldemasser i hendes Kjortel. Figuren er ganske flad, idet dens største Dybde er ca. 17 ctm, let udhulet og baade i Marias og Barnets Hoved findes de sædvanlige Borehuller. I Madonna's Krone har der oprindelig siddet seks Opsatser, idet endnu de nederste Dele af fire Blyopsatser er bevaret, et Hul er tomt, mens der i det sjette sidder en Egetræspløk som Rest af en gammel Restaurering. Kristusbarnets venstre Haand, Blomsterkransen, som det holder, og Englehovedet til venstre er meget medtaget af Orm, der stadig arbejder i Træet. Af den oprindelige Stafering er nu kun faa Rester tilbage i de dybest liggende Partier f. Eks. rød Farve paa Marias Dragt over Skoen. Sit nuværende Udseende har Figuren først faaet for en 10—15 Aar siden, da en hvid Overmaling blev fjernet.

Baade Madonna's, Kristusbarnets og Englenes Type er stærkt beslægtet med Odensetavlens Figurer, mens Marias Stilling med den stærkt fremskudte Underkrop og Draperibehandlingen peger mod lidt senere Arbejder som Voldbytavlen, Vindingerelieffet og Elisabethfiguren paa Wittstocktavlen. Sandager-Madonna'en er

glimrende skaaret som alle de bedste Arbejder fra denne Tid og Figurgruppens udmærkede Komposition, med den ovalt førte Kontur, understreges virkningsfuldt af Draperiets Linjer.

Straks ved Undersøgelsen af Figuren slog det mig, hvor nær i Størrelse og Arbejdets Karakter den stod de to Helgenindefigurer, der for en halv Snes Aar siden fandtes i en Antikvitetshandel her i Byen og købtes af Nationalmuseet (afb. S. 113)[1]. Disse er nu 87,5 og 88 ctm høje; men Fødderne er skaaret af, saa Højden passer saa godt, man kan forlange. Alle tre Figurer er ganske flade, deres Maksimumstykkelse er en 17 ctm, og i den ene Helgenindes Krone findes ligeledes Rester af Blyopsatser.

Kirkens ca. 70-aarige Værge oplyste paa Forespørgsel, at der tidligere skulde have staaet en Figur paa hver Side af Alteret, men at han mente, disse Figurer forlængst var fjernet og rimeligvis var gaaet til Grunde ved Spirets Brand 1897. Han fremviste iøvrigt to Egetræsbagklædninger uden Tvivl fra en katolsk Altertavles Fløje. Deres Dimensioner var 129.3 ×45 ctm. Dette Maal passer fortræffeligt til de omtalte Figurers Højde (101 ctm), naar der over dem beregnes lidt Plads til det sædvanlige Rankeværk. Som en sidste Bekræftelse paa, at disse Ting oprindeligt har udgjort en Altertavle, kan endelig nævnes, at da den fyenske Biskop Jakob Madsen den 13. Okt. 1589 visiterede i Sandager noterer han i sin Dagbog: »Tafflen: Maria met Barnet i Armen, oc et Billede paa huer Side, under indsatte i Foden, Chrj natiuitas.«[2]. Paa Tavlens Predella har aabenbart været et Relief eller Maleri fremstillende Kristi Fødsel.

Naar Fløjfigurernes Fødder er afskaaret er det sikkert, fordi Figurerne paa en eller anden Maade har været anbragt i Forbindelse med den senere Altertavle. Dette har ogsaa været Tilfældet med Sidefigurerne paa Asperup-Krucifikset, der ligeledes mangler Fødderne. De har efter lokal Tradition staaet under den barokke Altertavle og paa hver Side af Alteret støttet den. Figurernes nuværende Højde svarer nøjagtigt til Afstanden mellem Gulv og Altertavlens nedre Hjørner. Museumsinspektør Chr. Axel Jensen har velvilligt meddelt mig, at Tavlen er udført af en af Odense-Billedsnideren Anders Sørensens Elever, sandsynligvis Mester Hans Nielsen i Middelfart. Det er ganske betegnende, at denne Barokkunstner har kunnet bruge Claus Bergs Figurer og viser det Slægt-

[1] Tidligere omtalt i »Kunstmuseets Aarsskrift« VII, 63. (1920).

[2] Mester Jakob Madsens Visitatsbog. Udg. af A. Crone p. 340 (1853).

skab i Stil og Opfattelse, der absolut er mellem en Side af Sengotikkens Billedskærerkunst og Barokkens. Paa den mest eftertrykkelige Maade viser de faktiske Forhold, at »barok Gotik« ikke er et »taabeligt Slagord«, saaledes som V. Curt Habicht — netop i Anledning af Claus Berg — bemærker i sin forfejlede Bog om Skandinaviens tyske Kunstværker. Hvad nævnte Forfatter iøvrigt skriver om Berg er urigtigt og tildels tendentiøst. Den ringe Anseelse hans Bog nyder baade i Tyskland og Skandinavien, hvor f. Eks. Professorerne J. Roosval og A Lindblom har vurderet den efter Fortjeneste[1] giver dog hans Udtalelser om Berg mindre Vægt.

Maria med Barnet. Fra Rødding Kirke. Kunstindustrimuseet i Flensborg.

Til Slut var det maaske rimeligt at bringe en Afbildning af en Madonnafigur, der opbevares i Kunstindustrimuseet i Flensborg. I 1922, da Figuren først blev tilskrevet Berg, var jeg ikke i Stand til at bringe en Afbildning og nærmere Oplysning om dens Proveniens, hvad jeg nu er takket være Museumsdirektør Dr. Fritz Fuglsang's elskværdige Imødekommenhed[2]. Figuren menes at stamme fra Rødding Kirke i Sønderjylland og maa være et Arbejde fra Værkstedets sidste Tid c. 1530. Dens Stilling og Bevægelse er langt mere manierert end Sandager-Madonna, med hvilken den dog har en Del tilfælles særlig i Figurtypen og Motivet med Blomsterkransen, som Barnet holder. Dette Motiv kendes kun fra disse to Arbejder. Men allernærmest staar Figuren dog den hellige

[1] Tidskrift för Konstvetenskap X pag. 30 (1925—26). — Fornvännen 1926 pag. 210.

[2] I Mellemtiden har Figuren været afbildet af Prof. R. Struck i hans »Materialien zur lübeckischen Kunstgeschichte« Fig. 115 (1926).

Elisabeth paa Wittstocktavlen, idet hele Madonna's Kostumering og Foldekast ganske modsvarer denne Helgenindes Dragt.

Den næsten sikre Proveniens af Flensborg-Museets Figur har en Del Interesse, da Bergs Virksomhedsomraade derved yderligere markeres. Til Tyskland synes han saaledes udelukkende at have leveret Arbejder til mecklenborgske og brandenborgske Kirker (Güstrow, Zehna, Lanken og Wittstock).

Den 21. Juni 1929.

V. THORLACIUS-USSING

De titusind Kristnes Martyrium.
Altertavle i Voldby Kirke. (Ikke afbildet tidligere).

J. F. WILLUMSENS STORA RELIEF I STATENS MUSEUM FOR KUNST

Det har alltid stått strid om Willumsens konst, och det är föga troligt att den striden helt kommer att avblåsas inom de närmaste hundra åren, så många motsägande element rymmer den inom sig, så rik är den på våldsamma, häftiga ansatser, språng ut i det okända, nya möjligheter, experiment, hugskott, fantasier och spekulationer, vilka man ännu kan tänka sig verka befruktande, och vilka behöva tid på sig för att helt kunna gå in i och smälta samman med det mäktiga livsverket.

Willumsen tillhör de konstnärer, vilka aldrig nöja sig med vunna segrar och resultat. Alltifrån sin ungdoms dagar har han haft blicken riktad mot framtiden, och ofta har han med djärvhet och hänsynslöshet banat sig väg in i det nya och obekanta. Han är en egendomlig och fängslande blandning av fantasimänniska och kallt och logiskt arbetande artist, och denna dualism i hans innersta väsen präglar nästan allt han skapat. Hur Willumsen än har kämpat för att ständigt vara i teten, så kan man nog ändå slå fast, att han fått några av sina starkaste och för sitt öde mest avgörande livs- och konstintryck under den period, som inföll med hans tidiga mannaår. Det var den dekorativa syntetismens och den litterära symbolismens aera, och även om konstnären senare med en nästan otrolig kraft har kunnat förnya sig och med sin personliga insats i hög grad har bidragit till den nya konstens frigörelse och utveckling, så har han dock aldrig helt givit avkall på de ideer, vilka den gången med sådan begärlighet sögos upp av honom och liksom blevo blod av hans eget blod.

Man borde kanske hålla Willumsen räkning för denna hans trofasthet mot de tidiga mannaårens ideal, men innerst inne grundar den sig antagligen på att han med sin naturs sällsamma för-

ening av lidelsefull drömmare och spekulativ teoretiker verkligen hör hemma i den tiden som få andra konstnärer.

Att en så orolig ande som Willumsen under så många år har kunnat syssla med ett verk som Den stora reliefen visar väl om något, att den vision han i tidiga mannaår har undfått av detta sitt livs mäktigaste arbete bottnar djupt, och att han däri har sett något mera än blott en rent artistisk uppgift. Han har här velat skänka oss en syntes av sin livsåskådning, han har ställt samman symbolerna för de goda och onda makter, vilka han ansett vara de för honom själv och hans livsöde avgörande, och då han i stort sett har hållit fast vid sin första konception av ämnet, får man väl taga för givet, att den i djupaste mening hänger samman med hans personlighets rot och egenart. Att de symboler konstnären skapat icke omedelbart kunna uppfattas som uttryck för allmänmänskliga känslor och tankar och därför bliva mindre lätt tillgängliga, hör samman med Willumsens utpräglat subjektiva läggning som skapare. Så har Den stora reliefen även blivit ett monument över vår tids konstnärliga subjektivism, och om den som sådant är ett av de mest imponerande, så står den dock icke ensam.

För att kunna skapa nya symboler för ett helt folk, för den stora massan, måste en konstnär vara from och enfaldig av hjärtat, och det är knappast Willumsen.

Oftast har han vandrat ensam i den klara och kyliga alpluft, som han älskar, och om hans tankar stundom kunna förefalla oss andra främmande och bisarra, så beror det väl just på, att han är en ensam människa, vilken dessutom har goda anlag för självbespegling.

De varma små idyllerna har Willumsen aldrig älskat, och betraktat uppe från de kyliga rymder, där hans tanke ofta dväljes, får livsproblemet säkerligen sin egen sällsamma belysning. Därför blir kanske även hans Stora relief, trots sin obestridliga mäktighet och fascinerande rikedom, aldrig en hela folkets egendom, utan alltjämt ett ensamt genis ensamma verk, uppbyggt i en värld, vilken för de flesta alltid kommer att förbli främmande.

Den 26 September 1928 var J. F. Willumsen färdig med uppställningen av sin Stora relief i Statens Museum for Kunst, och några veckor senare blev den tillgänglig för allmänheten. Trettiofem år

tidigare, den 4 november 1893, hade konstnären gjort det första kompositionsutkastet til detta sitt livs största verk, på vilket han sedan under en hel mansålder lagt ned så mycken hänförelse och kraft, så många dagars och nätters eftertanke och möda.

Denna Willumsens både till det yttre omfånget och rikedomen på figurer mäktigaste plastiska skapelse har i Kunstmuseet fått en uppställning, som gör den all heder, och som på ett utomordentligt vis framhäver dess egenart. I museets stora festsal har den högra tredjedelen avskärmats, och den plats, som på rummets fondvägg tidigare intogs av Joakim Skovgaards fresk från Viborg, Det stora gästabudet, fylles nu helt av den Willumsenska jätteskulpturen. Väggen har målats i en djup kromgul ton, mot vilken de rika och kraftiga lokalfärgerna i reliefen klinga ut men ej förlora något av sin mustiga tyngd.

Från det breda, väldiga fönstret faller ljuset på en gång milt och rikt, och genom rummets slutenhet får man tillfälle att ostörd av alla andra intryck i lugn och ro fördjupa sig i Willumsens verk, vilket ej kräver så litet koncentration hos den åskådande för att helt kunna uppfattas och njutas. Redan har man i detta rum placerat ett par andra arbeten av konstnären, och den tanken ligger tydligen icke Kunstmuseets styrande fjärran, att här skapa ett sanktuarium för dyrkarna av Willumsens konst. Jag tror dock, att Den stora reliefen fordrar ensamhet och rymd omkring sig för att icke dess karaktär av religiös storhet och mystik skall lida på intrånget, och alltför många störande element — vore de än verk av mästarens egen hand, — kunde nog bli till skada.

Mitt första intryck av reliefen blev långt ifrån en besvikelse. Konstverkets väldiga mått, dess delvis i övermänsklig skala utförda figurer, det praktfulla materialet i olikfärgade marmorsorter och förgylld brons, allt bidrog jämte det egendomliga kompositionssättet att hos mig utlösa en stämning av storhet och ödesmättad tragik, som ingen annan modern nordisk skulptur framkallat hos mig.

Han är en verklig karl, denne Willumsen, tänkte jag, och karlar ha vi inte alltför gott om i vår tids konst. Jag satt där ensam i det skymmande eftermiddagsljuset, och jag tänkte på vad en av mina avlidna vänner, den svenske målaren Leander Engström, skulle ha känt, tänkt och sagt, om han fått uppleva Willumsens färdiga verk. Leander Engström var en entusiastisk beundrare av Willumsen, vilken för honom nära nog stod som idealet för den moderne konstnären. Då undertecknad vintrarna 1918 och 1919 låg

nere i Köpenhamn, voro Engström och jag ofta tillsamman, och alltid kom samtalet in på den danske mästaren, hans personlighet och hans verk. Vi besökte också Willumsens atelier, och de utkast till Den stora reliefen, som vi där hade tillfälle att se, gjorde ett djupt intryck på oss båda. Leander Engström dyrkade det djärva och storstilade, det manligt högsträvande hos Willumsen, och han var heller inte främmande för den Willumsenska mystiken. Det fanns också en viss kall hårdhet i Engströms natur, denna naturs ena sida, vilken i hög grad tilltalades av ett liknande drag hos hans äldre kollega. Rent fysionomiskt påminde de båda konstnärerna för övrigt ej så litet om varandra, och detta bidrog kanske till, att mina tankar inför Willumsens verk ett ögonblick togo vägen till min döde vän.

Det var också som om jag genom detta minne kom den levande närmare.

I reliefens mitt se vi två frontala, manliga, nakna halvfigurer, båda med sin upphovsmans deifierade drag, och båda redan genom sitt jättelika format tydligen avsedda att vara bärande även för konstverkets handling och tanke. De i guldgul marmor huggna gestalterna förefalla att vara stadda på vandring genom det mörkgröna hav med vita vågkammar, ur vilket de höja sig. De äro bröder, ja, kanske en och samma person i olika tillstånd. Den ene, den skägglöse, har hårda, stränga, viljebetonade drag och blickar med öppna ögon medvetet framför sig. Den andre, den skäggige, som låtit sin broder, sitt alter ego, taga sin högra hand, vilken han fört till sitt hjärta, är vek och drömmande, och hans slutna ögon och Buddhaliknande leende lägga tydligt i dagen, att hos honom fantasien och känslan, allt det omedvetna, äro det härskande. Konstnären har själv kallat dessa två figurer Reflektionen och Instinkten, och de uttrycka väl närmast två olika sidor i hans eget väsen, något som skillnaden mellan modern europeisk och gammal österländsk livsåskådning. Dessa två gestalter tala direkt och omedelbart till oss, och man skulle här knappast behöva någon fingervisning.

De två jättebröderna sträcka ut var sin fria arm i vågrät läge, och dessa båda armar dela upp hela kompositionen i ett högre och ett lägre skikt. Under de bärande armarna, på vilka de övriga huvudgrupperna funnit fäste, röra sig på det dovt gröna livshavets vågor en rad andra gestalter, manliga och kvinnliga, vilkas huvud-

rörelse i böljande rytmer förefaller att gå uppifrån och ned, från vänster till höger, med en uppåtstigande tendens under Det unga förälskade paret, som svävar ner mot vattnet och alla dessa sig i fasa och förtvivlan vridande gestalter, vilka konstnären också har

kallat De förtvivlade. Dessa från Inferno härstammande gestalter äro huggna i en lergrå, kallfärgad marmor, och skilja sig alltså redan genom färgtonen från de guldgula huvudfigurerna.

På Reflektionens utsträckta högra arm står ett underligt par: en eunuckaktig man i plisserad kjol och med uppsatt kvinnohår, och en kvinna i hjälm och rustning, svärd och sköld. Det är enligt konstnären själv Svagheten och Kriget. Svagheten söker med en vanmäktig rörelse hindra det grimaserande, tandgnisslande Kriget från att rikta det korta svärdet mot sitt eget bröst. Bakgrundsfältet mellan denna grupp och den som utgår från Instinktens vänstra arm, uppfylles av en mängd i rymden vilande eller svävande nakna kvinnor och män, vilka göra ett intryck av mjukt och skylikt glidande, och väl närmast tjäna till att ge liv åt tomrummet och att framhäva huvudfigurerna. Kanske ha de också någon annan funktion, kanske uttrycka de en idé, som har legat mästaren om hjärtat. De äro utförda i en blekskär, tvålaktig sten, och tillhöra det minst lyckade i hela verket.

Kriget och Svagheten äro däremot även koloristiskt sett praktfulla, och högst egenartade ur plastisk synpunkt. Toner i gulbrunt, skärgult, varmt violettskiftande marmor.

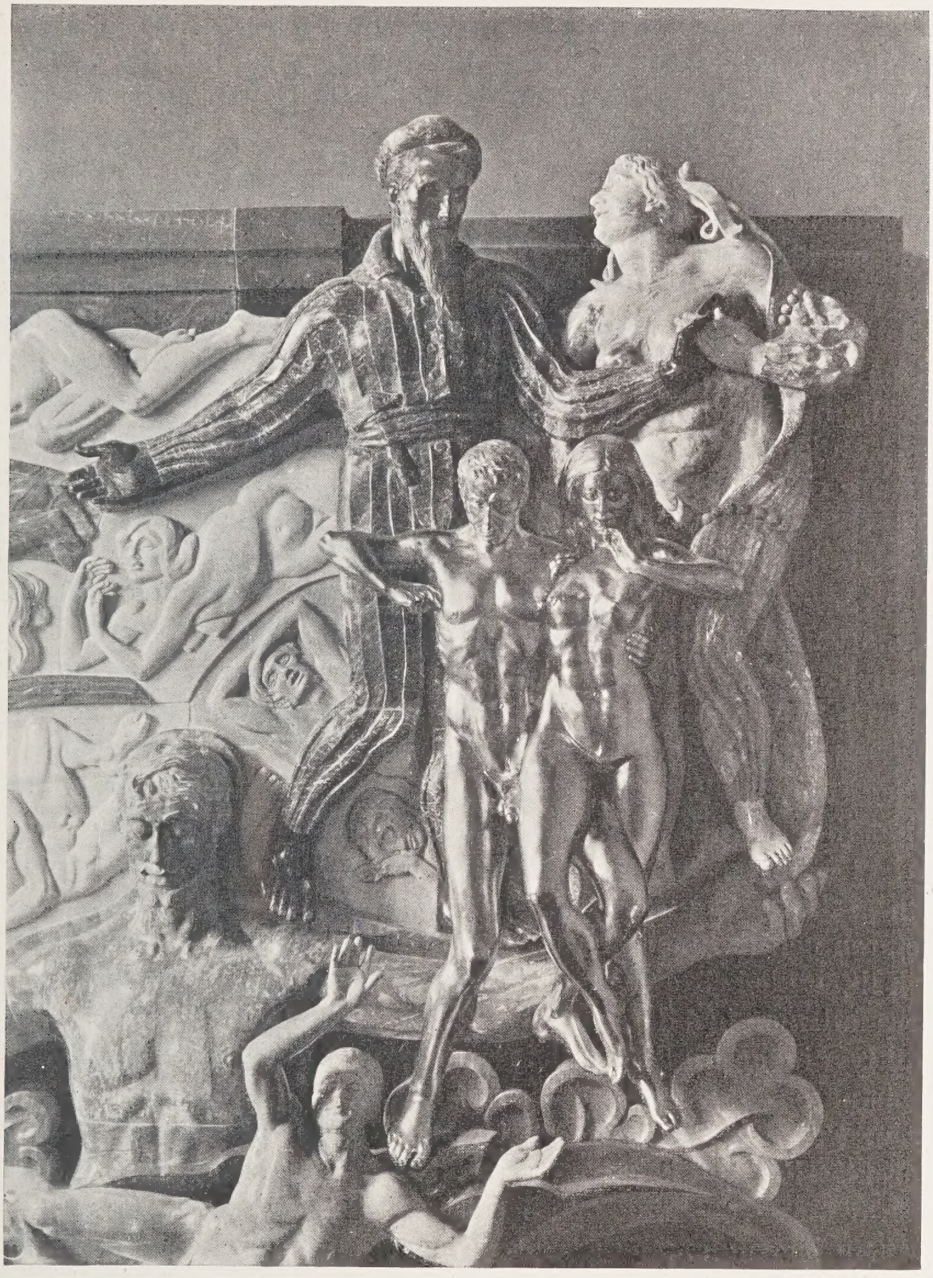
På denna sida ha vi två var för sig lätt särskiljbara figurgrupper. Överst i plan med Kriget och Svagheten Arbetaren och Kvinnan, och därunder, utspringande från reliefplanet, Det unga förälskade paret, som dessutom även genom sitt material, förgylld brons, bryter sig ur den övriga ensemblen.

Arbetaren är en äldre man i en renässanskonstnärs arbetsdräkt, vilken även han företer en viss likhet med Willumsen.

Hans allvarstunga, men ändock milda drag ha mycken nobless, och hans gest inger vördnad. Är han Skaparen? Den geniale Konstnären?

Han gör intryck av att vilja uttala en dom, men han hejdas i sin rörelse av en mogen och blommande kvinna, vilken full av vördnad och kärlek som till förbön kommer honom till mötes. Arbetarens dräkt är djupt violettbrun, Kvinnans, Moder Naturens, går i elfenben, ljust violett och blått.

Denna grup är den skönaste och ädlaste i hela kompositionen och det klaraste vittnesbördet om den åldrande konstnärens förmåga av sann förnyelse. Den andas visdom och en hjärtats godhet, som mången kanske icke förbinder med begreppet Willumsens konst.



I blodfull, sensuell nakenhet stiger det Förälskade paret, en ny Adam och Eva, i gyllene prakt ned från Skaparen — Konstnären för att uppfylla jorden och för att förnya den genom Konsten.

Om den vänstra sidan i reliefen alltså har en negativ innebörd

och symboliserar livets sterila och grymma makter, så framställer den högra däremot det goda, sunda, rena och fruktbärande. Så ha danska forskare och kritiker uttolkat Willumsens verk, och däri äro de alla överens.

Några ha velat gå längre, och Vilhelm Wanscher, som bör sitta inne med större förutsättningar än nästan alla andra att förstå Willumsens ideer, har i en både skarp- och djupsinnig essay över Den stora reliefen kommit till den slutsatsen, att konstnären med Arbetaren menar Demiurgos, och att huvudtesen i hans skapelse går ut på att bevisa, att det blott existerar *en* realitet och *en* kraft till verklig förnyelse: Konsten.

Man kunde ju tycka, att en människas livsfilosofi kan utryckas klarare och med betydligt enklare medel än Willumsen har gjort det i sitt väldiga verk. Men detta må nu vara den handlandes ensak. Visst är det, att det icke är den något krystade och pressade tanken, som i och för sig här griper oss, utan konstnärens vision, och den egenartade form, som han förmått giva den.

Betraktar man reliefen ur kritisk formell synpunkt, så kan man naturligtvis komma med åtskilliga anmärkningar.

Den första skulle väl vara den, att reliefen rent stilistiskt sett faller sönder, vilket är mindre underligt, då man betänker dess långa tillkomsttid. Wanscher påpekar med rätta, att Svagheten och Kriget i sin starka förenkling vittna om inflytande från orientalisk och grekisk-arkaisk reliefstil, medan däremot gruppen med Arbetaren och Kvinnan är i nära släkt med Berninis barock. Sådana och liknande brister på konsekvens skulle man kunna påtala i ännu flera fall, men just dessa ovan nämnda stora figurgrupper höra trots stilklyvningen till det bästa i reliefen, och visa i koncentrerad form konstnärens utveckling och hans stilistiska ideals förändring genom åren. Värre är det med en mängd av bifigurerna, som äro tämligen karaktärslöst och banalt utformade, och i vilka man förgäves efterspårar mästarens ande och hand.

Om jag undantar de sliskiga figurerna i övre delen av fonden kan jag däremot icke finna annat än att färgen och materialet i stort sett ha fallit väl ut. Willumsen har på ett både smakfullt och effektfullt sätt förmått variera tonerna i de olika marmorslagen, så att de passa till sina figurer, och vad guldet i Det förälskade paret angår, så tror jag, att skulpturen skulle slockna, om man toge bort det.

Meningen var ju från början, att hela reliefen skulle utföras i

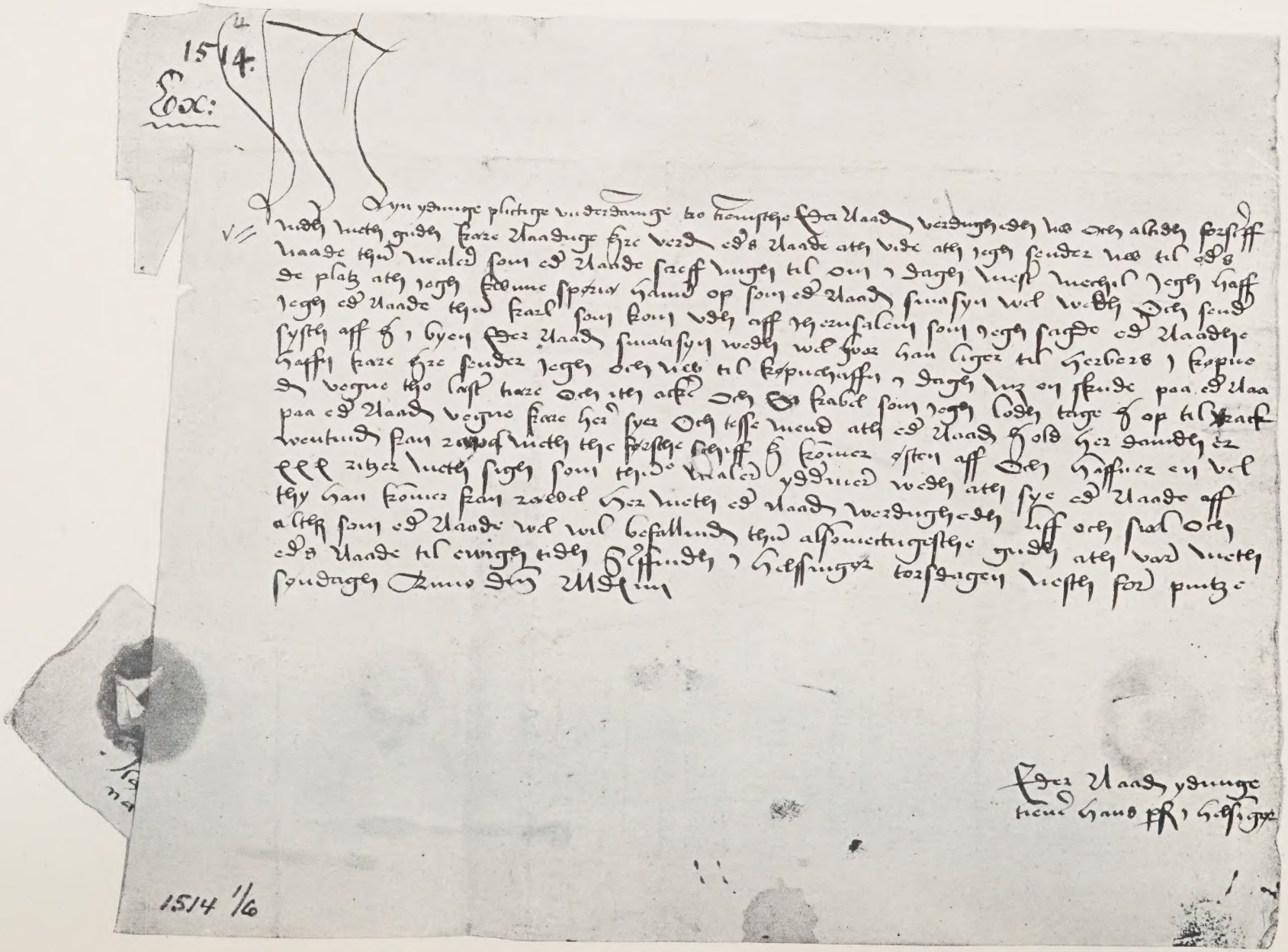
keramik, men enligt konstnärens egen utsago stötte detta på hinder av teknisk art, för stora att övervinna. Med tanke på de härliga, allt igenom personligt formade keramika, som Willumsen utfört, måste man i högsta grad beklaga detta faktum.

Nu har reliefen tyvärr inte i detalj den prägel av egenhändigt utfört verk, som vi skulle ha önskat, och den som sett skisserna till arbetet eller blott en fotografi av gipsmodellen, måste erkänna, att mycket av dennas strama, nästan gotiska karaktär i den italienska översättningen tolkats i en tämligen banal och okänslig anda.

Men varken detta faktum, som det vore orätt att förneka, eller reliefens tidsbetonade prägel, dess färg av nittiotalssymbolism, kan och bör förhindra oss från att erkänna, att det är ett stort och mäktigt verk, som J. F. Willumsen har skänkt både sitt land och mänskligheten.

Statens Museum for Kunst har genom denna skapelse av en av sitt lands största söner blivit ej blott en sevärdhet utan ett stort konstverk rikare, och därtill är det endast att lyckönska, liksom man kan gratulera konstnären till, att han på sin ålders dagar kommit i tillfälle att i sådana material som marmor och brons få förverkliga sin ungdoms och sin mannaålders till synes kanske orealiserbara dröm.

RAGNAR HOPPE



Tolderen Hans Pedersens Brev af 1. Juni 1514 til Christiern II. Rigsarkivet.

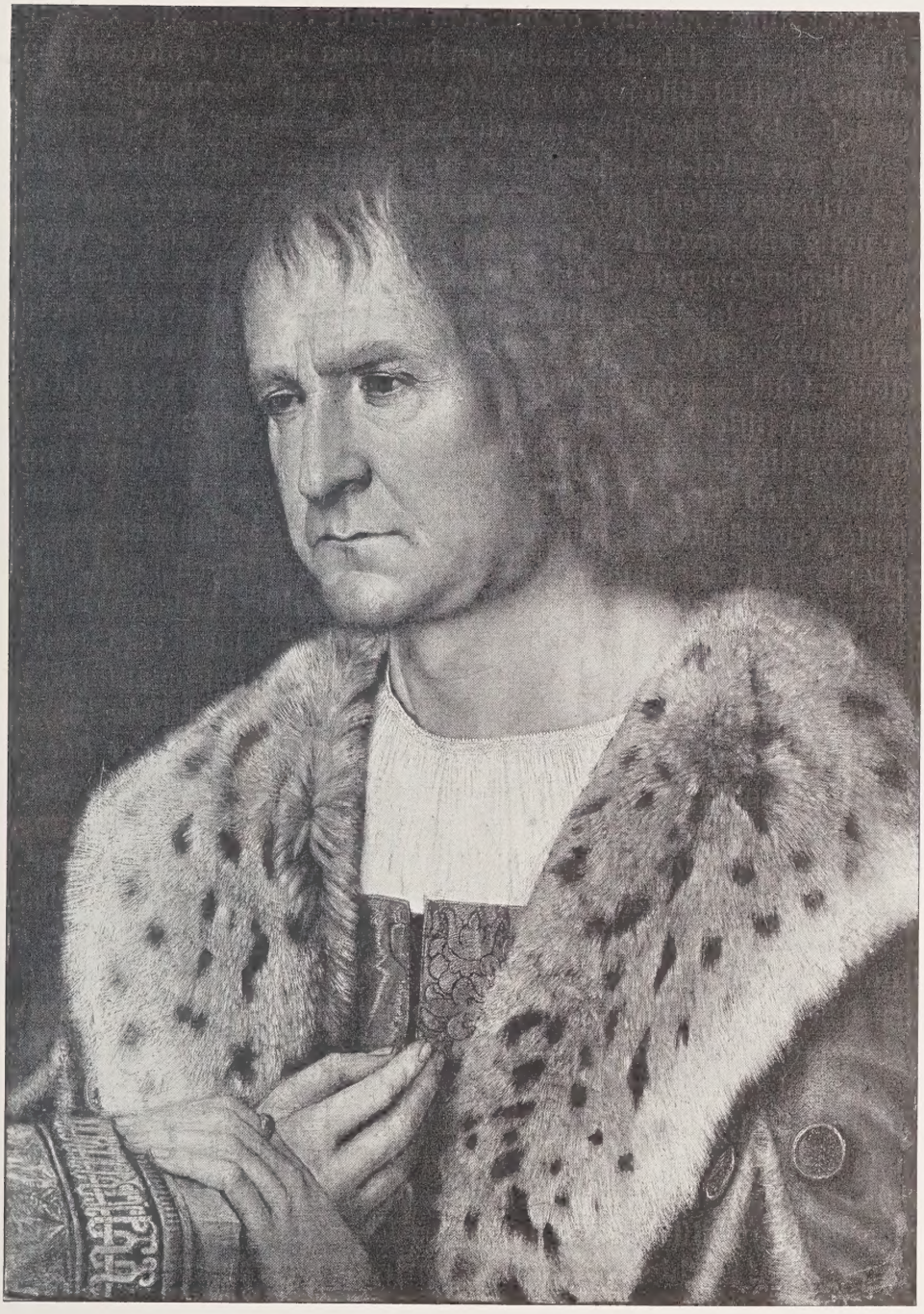
MESTER MICHIEL OG KUNSTMUSEETS PORTRÆT AF CHRISTIERN II

Det er næppe for meget sagt, at det lille Billede, der hænger saa fordringsløst blandt Museets tidlige Nederlændere, er en af vore nationale Skatte. Med den fineste Kunst og overbevisende Karakteristik giver det os Portrættet af en af vore ejendommeligste historiske Skikkelser og, som de historiske Forhold ligger, fortæller det os, at en udmærket Kunstner maa have besøgt vort Land i Anledning af Kongens Ægteskabsforbindelse med en Prinsesse af det mægtige habsburgske Fyrstehus.

Intet Under, at det ved dette Billede har været særlig vanskeligt at slaa sig tiltaals med Bestemmelsen: Ukendt nederlandsk Kunstner. Jeg skal ikke opregne de forskellige Navne, der har været bragt i Forslag, men bør gøre Afbigt for, at jeg har troet først paa Bernard van Orley, dernæst paa Jan Gossaert (Mabuse). At de bedste Specialkendere af tidlig nederlandsk Kunst har ment indtil videre at maatte lade det bero ved Kunstnerens Anonymitet, burde have været en Advarsel. Ved en Skæbnens Ironi ser det nu ud til, at et Dokument i vort Rigsarkiv, som jeg i det følgende skal komme tilbage til, omhandler og nævner dets Maler. Dette Dokument er endda ingenlunde forblevet upaaagtet, har tværtimod af flere end én været bragt i Forbindelse med Portrættet. Da imidlertid yderligere Holdepunkter manglede, har man, naturligt nok, ikke kunnet hævde dets Betydning.

Under et Ophold i Berlin for nogen Tid tilbage saa jeg i Kunsthandelen det Side 131 gengivne smukke Portræt af en ældre fornem Mand. Der kunde ikke være mindste Tvivl om, at det skyldtes samme Maler som vort Billede af Chr. II. De her sammenstillede Gengivelser af begge Billeder vil sikkert overbevise herom, saameget som Gengivelser nu kan. De viser den samme forfinede, noget mi-

niaturmæssige Behandling i Hovedet, Haaret og Dragtens forskellige Stoffer. At den virker noget mere »sfumato« i vort Billede, skyldes aabenbart den Skade, dette jo desværre har lidt ved ukyn-



dig Behandling; særlig har Ansigtet uden Tvivl staaet mere pastost, at dømme efter den velbevarede venstre Haand med dens flere Nuancer og Toner. Ogsaa i den rolige, alvorlige Opfattelse af de to

saa forskellige Modeller er der den største Lighed. En mærkelig Tilfældighed er det, at Mundtypen hos dem begge er omtrent den samme, hvilket tillader en ganske særlig nøje Sammenligning af den tekniske Behandling paa dette specielle Punkt, en Sammenligning, der fuldt ud bekræfter Helhedsindtrykket af Samhørighed.

Portrættet i Berlin, der er af omtrent samme Størrelse som vort, var nylig erhvervet fra Privateje i Madrid; det havde aldrig været offentliggjort, men dets Eksistens havde længe været kendt af enkelte Sagkyndige. Max J. Friedländer havde allerede i 1915 (i Juniheftet af Amtliche Berichte aus der Königl. preussischen Kunstsammlungen) udtalt, at det — som Donatorportræt — sammen med et smukt og mærkeligt Billede af Madonna med Barnet, der nogen Tid før var erhvervet til Kaiser-Friedrich-Museet, engang havde dannet et Diptychon. Med sit sjældne Kendskab til tidlig nederlandsk Kunst mente Friedländer at kunne bestemme Madonnabilledet som et Arbejde af en udenlandsk Kunstner, der fjærnt fra sit Land, vel i Tjeneste ved et af de store Hoffer, ikke var forblevet uberørt af »latinsk« Formsmag. Han gør opmærksom paa det mærkeligt individuelle Madonnahoved med dets Karakter af Portræt og anfører, at der i Museet i Wien findes et Portræt (gengivet her Side 133) af samme Maler og af samme Person i samme Holdning, der dér er fremstillet som Helgeninde, hvis den Glorie, der omgiver Hovedet, da ikke er en senere Tilføjelse. Af forskellige Grunde kommer Friedländer til den Antagelse, at den portrætterede Dame, der i Wienerbilledet bærer et kostbart Hofkostyme, sandsynligvis staar den habsburgske Familie nær, og han fremsætter den Hypotese, at Kunstneren er en Nederlænder ved Navn Michiel (Michel flamenco), der arbejdede for den spanske Dronning Isabella den Katolske, og vel endnu efter hendes Død forblev knyttet til det spanske Hof for derefter at gaa over i Margrete af Østrigs Tjeneste. Af de Billeder, Margrete, efter hvad Inventarielister beretter, ejede af Michiel, omtales de to som Portrætter og det tredie som et Diptychon, paa hvis ene Fløj Margrete med hendes Husbond, Prins Juan af Spanien var fremstillede som Johannes Evangelisten og den hellige Margrete. At Michiel saaledes var Portrætmaler, kunde tale stærkt for Rigtigheden af hans Hypotese.

Den store Overensstemmelse mellem Portrættet af Chr. II og det fremkomne Donatorportræt i Forbindelse med Friedländers Antagelse maa nu atter henlede Opmærksomheden paa det ovenfor

nævnte Aktstykke; thi i det tales der om et Besøg her i Landet at en Maler Mechil (man bemærke den flamske Form, der skinner igennem den danske Stavemaade).

Det er et Brev fra Tolderen i Helsingør til Chr. II, dateret 1. Juni

1514 som allerede C. F. Allen (Breve og Aktstykker til Oplysning af Christiern den Andens og Frederik den Førstes Historie. Kbhvn. 1854. S. 209. Anm.) har henledt Opmærksomheden paa og hvoraf senere Francis Beckett (i sin »Renaissancens og Kunstens Historie i Danmark«. 1897. S. 12 flg.) efter at have tilbagevist C. Justis Tilskrivning af vort Portræt til Jan Gossaert, tager Anledning til nærmere at undersøge Muligheden for, at Michiel er dets Maler. Da det i et og alt er et ret kuriøst Dokument, bringes det her i Facsimile; i Slutningen af dette Bind gives dets hele Læsning. Her skal kun anføres de Steder, der har særlig Interesse: »jegh sender nw til eders naade then malere som eder naade screff migh til om j dagh, mester Mechil« og senere: »som thenne malere yddermere wedh ath sye eder naade aff thy han kommer fran Rævel« (ɔ: Reval).

Da jeg forelagde Friedländer disse Indicier for Rigtigheden af hans Antagelse, var han saa venlig at vise mig, at han allerede ved nye Iagttagelser og Sammenstillinger havde kunnet underbygge sin Hypotese, saa at den vel nu kunde kaldes bevist. Han stod iøvrigt i Begreb med at offentliggøre disse Resultater. Dette er siden sket i en Artikel i »Der Cicerone«, første Majhefte 1929. Den er et nyt Eksempel paa dens Forfatters store Kendskab og hans skarpe Iagttagelse af Kombinationerne. Hans Fremstilling er meget overbevisende og kan næppe lade nogen Tvivl tilbage om, at den lille Gruppe af Billeder, han har sammenstillet og som nu kan forøges med vort Billede, skyldes Michiel. Jeg skal henvise til Friedländers egen Artikel og her nøjes med kort at anføre, hvad han udfra det, der hidtil har foreligget om Michiel, og sine egne Slutninger giver af biografiske Holdepunkter.

Michiel fra Flandern er sandsynligvis før 1481 traadt i Tjeneste ved det spanske Hof (Ferdinand og Isabella den Katolskes), hvor muligvis Kejser Maximilians Datter Margrete af Østrig, der i 1497 var blevet gift med Tronfølgeren Prins Juan († samme Aar), har lært hans Kunst at kende og fattet den store Interesse for den, som hun altid bevarede. Han synes i 1515 at være vendt tilbage til sin nederlandske Hjemstavn, rimeligvis kaldt dertil af Margrete, der jo var blevet Statholderinde i Nederlandene, hvor hun ved sit Hof opdrog sin afdøde Broder Filips Børn, deriblandt Elisabeth, der skulde blive Chr. II's Dronning. I November 1515 lod Kong Ferdinand af Spanien anvise ham en større Sum, og i Marts samme Aar

havde en Michiel Zittoz, der sandsynligvis er identisk med Michel flamenco, af Margrete modtaget en Udbetaling.

Endel taler saaledes for, at Michiel er den Mester Mechil, som Helsingørtolderens Brev melder om. At vort Billede er dateret 1515, medens Mester Mechils Besøg her i Landet fandt Sted i Juni 1514, har ikke saa afgørende Betydning. Cifrene i Aarstallet er ganske vist saa fuldt ud i Tidens Stil, røber en Haand, for hvilken alle Enkeltheder i Tegningen er faldet saa naturlige og tilvante, at det ikke godt kan være en meget senere Tilføjelse. Paa den anden Side skiller Aarstallet sig med sin hvide Farve noget ud af Billedets Helhedstone og er anbragt paa en ret usædvanlig og lidt forstyrrende Plads, saa at det er forekommet flere mistænkeligt. Saaledes mener Karl Madsen, sidst han har skrevet om Billedet (i Nationalmusei Årsbok 1925), at Dateringen er en Opmaling af den oprindelige. Forklaringen er dog vel snarere, at Aarstallet er tilføjet kort Tid efter, at Billedet var færdigmalet — uden at der oprindeligt af Kunstneren var paatænkt en Datering, som jo heller ikke var almindelig paa den Tids Portrætter — maaske for at markere Bryllupsaaret, der jo allerede ved Ægteskabskontraktens Indgaaelse i April 1514 var fastsat til (St. Hans) 1515. Det er jo heller ikke givet, at dette bestemte Billede er malet (malet færdigt) heroppe. Det kan — selv om det ikke er meget sandsynligt — være en udmærket Gentagelse af Kunstneren eller først senere være udført efter Forarbejder gjorte under Opholdet i Kjøbenhavn.

Besynderligt er det, at Mechil kommer fra Reval. En Forklaring herpaa er maaske, som Beckett nævner, at han kan have haft Ærende til Reval-Biskoppen Johan Blankenhof, der senere som pavelig Legat af Leo X fik Fuldmagt til at meddele Syndsforladelse til alle de ved Brylluppet i Kjøbenhavn nærværende og ogsaa overværede Brylluppet. Desværre ved vi jo intet om, hvad Maleren foretog sig heroppe; intet Regnskab beretter om Udbetalinger til ham eller giver noget Fingerpeg om, hvor lang Tid han opholdt sig her. Kongen maa paa den Tid have været endda meget optaget af Regeringsforretninger. Hans Kroning fandt Sted d. 11. Juni, altsaa faa Dage efter Malerens Ankomst, kort derefter fulgte en Herredag, og endelig rejste Kongen i Midten af Juli til Kroningen i Norge. Det er næppe rimeligt, at Mechil har ventet de mange Maaneder til hans Tilbagekomst.

Selv om Mester Mechil ikke er identisk med Michel flamenco,

er Donatorportrættet fra Spanien dog fuldt ud afgørende for, at vort Portræt er Michiels Værk. Han maa saa ved en anden Lejlighed være kommet herop (maaske først til Brylluppet); thi Chr. II har ikke før 1521 været udenfor de tre nordiske Rigers Grænser, og næppe nogen vil tro paa Muligheden af, at en Maler kan udføre et Portræt som vort uden efter Selvsyn.

Vi bør være Margrete af Østrig taknemlige for, at hun har villet undvære sin udmærkede Hofmaler den ikke ganske korte Tid, en Rejse mellem Nederlandene og Kjøbenhavn dengang tog, selv om den gik den korteste Vej. Maleren har vist sig hendes Tillid værdig. Ganske uimponeret har han studeret sin Model, den Gang en af Jordens Mægtige, og med skarpeste Iagttagelse, men dog med sikker Smag og Takt givet os et Billede af ham, som vi fuldt ud tror paa, ikke alene fordi det i saa meget falder sammen med, hvad Historien har lært os om Kongen, men ogsaa fordi det Liv, der lyser ud af det, maa betyde Sandhed. De ret smaa, mørke, næsten stikkende Øjne i det noget mongolske Ansigt med den næblignende Mund giver os et Indtryk af en Mand med et lidenskabeligt Sind, mistænksom og opfarende, en Mand, der vel kunde bøje af for Modstand, men sjældent glemte eller tilgav den.

Har Kongen villet posere overfor sin Iagttager, er det ikke lykkedes ham; har han været naadigt og interesseret stemt, har de vaagne Kunstnerøjne dog ikke fæstnet sig derved, men med sikkert Instinkt grebet Udtrykket, naar Kongen har haft sine Tanker borte fra Omgivelserne og skuet mod store Maal. Man maa overfor Billedet tænke paa den ensomme Rovfugl med det uudgrundelige Blik, der, omend det opfanger alt i Nærheden, med foragtende Ligegyldighed derfor synes rettet mod en fjærn Horisont.

G. FALCK

Sydtysk ca. 1490. Kristus segner under Korset. Gave fra S. Larpent.

NOGLE ÆLDRE TYSKE HAANDTEGNINGER I KOBBERSTIKSAMLINGEN

II[1]

Den Undersøgelse i Aarsskriftets sidste Bind, der omhandlede Kobberstiksamlingens ældre tyske Tegninger, beskæftigede sig særlig med de værdifulde Nyerhvervelser fra Larpents Samling. Imidlertid findes her stadig fra ældre Tid betydelige Tegninger, som ikke er tilfredsstillende publiceret foruden adskillige kunsthistorisk interessante Blade, saa der er god Anledning til atter at vende tilbage til dette Emne. Og endelig er Litteraturen paa dette Omraade i de sidste Par Aar blevet saa betydeligt forøget, at man nu paa mange Maader har faaet et større Materiale at operere med og fastere Grund under Fødderne.

[1] I findes i Kunstmuseets Aarsskrift XI—XII pag. 241—269.

Dette gælder f. Eks. den *øvretyske Tegning fra ca. 1490*, der blev publiceret i sidste Aarsskrift (p. 245) og hvis Bagside, forestillende Kristus, der synker sammen under Korset paa Vejen til Golgatha, er gengivet ovenfor. Den Kreds af Tegninger, som denne tilhører, er i 1927 to Gange blevet behandlet i Litteraturen. Første Gang af

Sydtysk c. 1490. Draperistudier. Privateje i Crefeld. — Städelsches Kunstinst. i Frankfurt a. M.

E. Buchner i et særligt Afsnit af hans »Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance«[1] og af ham tilskrevet en »Meister der Coburger Rundblätter«, idet han opkalder Kunstneren efter to cirkelrunde Tegninger paa Veste Coburg. Buchner formoder, at det er en mellemrhinsk eller mainfrankisk Mester, der har været under stærk Indflydelse først af Hausbuchmesteren og senere af Martin Schongauer. Iøvrigt synes Buchner ikke at kende vor Tegning eller Omtalen i Aarsskriftet, idet den ikke findes i hans Liste over Kunstnerens Tegninger, der ialt omfatter elleve Numre, hvoraf tre i Berlin, to paa Veste Coburg og to fra Rodriguez' Auktion allerede i Aarsskriftet var henført til Mesteren. I dettes Liste savnes to fra Veste Coburg, en fra en Parisersamling[2] og

[1] Münchener Jahrbuch. N. F. IV. 284 ff. (1927).

[2] Denne Tegning, der solgtes paa en anon. Aukt. hos Drouot 1924 gik over i Collection J. Boussac og solgtes atter med denne Samling hos Georges Petit 10.—11. Marts 1926 som Nr. 119. Afb. pl. 11 i Kataloget.

en fra Albertina (den sidste forekommer mig dog ikke helt sikker), som Buchner har, mens til Gengæld vor Liste nævner en Tegning i Frankfurt, en i Crefeld (begge afb. pag. 138), og en i Berlin, der mangler hos Buchner. Alt ialt kunde saaledes hidtil ca. femten Tegninger henføres til »Skitsebogsmesteren«, som jeg foretrækker at kalde ham for Kortheds Skyld og fordi de fleste af Bladene har siddet i en nu adspredt Rejse-Skitsebog.

Sydtysk ca. 1490. Sørgende Maria under Korset. Louvre.

Antallet af Blade, der kan henføres til denne Mester, kan dog forøges helt op til ca. en Snes. Paa senere Rejser er jeg stødt paa flere Tegninger, der ikke alene er udført af Kunstneren, men som utvivlsomt ogsaa maa have tilhørt den omtalte Skitsebog.

Det drejer sig først og fremmest om tre Tegninger i Louvre. De ligger blandt Martin Schongauers Tegninger og stammer fra His de la Salle's Samling. Tidligere har de været i Th. Lawrence's Samling ligesom de fleste af Berlinertegningerne og et af Bladene med Lændeklædestudier paa Rodriguez' Auktion[1]. Fotografierne, efter hvilke de her gengives, er ved Mr. G. Rouchès Velvilje stillet til Raadighed af Louvres Haandtegningssamling.

Den første af disse Tegninger (Inv. No. 00,731. 210 × 277) har paa Forsiden tre Helgenfigurer: Sct. Laurentius, Sct. Stefanus og Sct. Martin[2], der er tegnede efter Schongauers Kobberstik[3]. De er smukt udført og har vor Tegnings hastige og lette Stregmaner. Paa Bagsiden findes en Magdalenefigur, omhyggeligere og mere plastisk

[1] F. Lugt: Les marques de collections de dessins & d'estampes Nr. 2445 og 1333 (1921).

[2] Henry de Chennevières: Les dessins du Louvre. 1882. M. Schongauer.

[3] M. Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert V Nr. 61—62 og 66. Afb. T. 138 Nr. 374—75 og i H. Wendland: Martin Schongauer als Kupferstecher p. 12 (1907).

formet med Tuschlaveringer i Skyggen og hvid Dækfarve. Forbilledet har sikkert været en træskaaren ulmisk Figur i ret nært Slægtskab med Gregor Erhardts Kunst. Paa Forsiden er med andet Blæk paasat et Schongauermonogram. Et saadant findes ogsaa paa Louvres anden Tegning (Inv. No. 00,732. 207×122. Rødt tonet Papir. Samme to Samlermærker), hvis Forside viser en sørgende Maria under Kristi Kors, smuk i Holdningen omend lidt gnidret i Skitseringen af Draperiet (afb. pag. 139). Bagsiden har en lignende Figur med sænket Hoved; her er Tusch stærkt anvendt i Folderne.

Paa den tredje Tegnings smukke Bebudelsesfremstilling (Inv. Nr. 00,734. 200×265 afb. pag. 141) findes begge Tegnemaader anvendt, i Englen den lettere Streg, i Maria yderligere den tungere Sepiabehandling. Denne Tegnings Bagside har en Gengivelse af Maria ved sin Bedepult og foroven et groft Mandshoved i Profil.

Disse tre Louvretegninger har Betydning ikke alene i sig selv og som utvivlsomt tilhørende Skitsebogen, men særlig fordi de ved forskelligartede Tegnemaader giver ny Muligheder for at bestemme andre Tegninger af Kunstneren. De godtgør saaledes afgjort, at en lille Gruppe Tegninger i Berlin og tidligere i Rodriguez' Samling virkelig, som før formodet, skyldes Skitsebogsmesteren [1]. Yderligere findes i Louvre mellem ubekendte Tegninger et Blad med Draperistudier, tre paa Forsiden og to paa Bagsiden til en knælende Figur (Inv. No. 20,650. 279×211). Nogle af Studierne er udført med Bister og hvid Dækfarve. De slutter sig i Udførelsen nær til Tusch- og Sepiategningerne fra Skitsebogen ligesom den spidse og sirlige Tegning af Hænder og Fingre er meget karakteristisk.

Blandt Schongauer-Tegningerne i Louvre findes endelig et Blad med Jomfru Maria siddende i en Have (Inv. No. 00,733. 304×183)[2]. Figuren er let skitseret, men staar i Draperiudførelsen de andre Tegninger ret nær, saa det ikke er udelukket, at den kan skyldes vor Mester.

Utallige er de Tegninger, der gennem Tiderne er blevet forsynet med Schongauers Monogram. De fleste af Skitsebogsmesterens Blade bærer denne falske Betegnelse ligesom fem Tegninger paa Veste Coburg til Passionshistorien. De er i 1927 blevet publiceret

[1] Berlin. Inv. No. 1057. Friedländer & Bock p. 92 T. 127. — Rodriguez' Auktion 12. Juli 1921. Kat. Nr. 84 og 93, T. XXX.

[2] Samlermærke: His de la Salle. Vandmærke: Oksehoved. Type: Briquet: Les filigranes Nr. 15152—57 (1907).

Sydtysk ca. 1490. Tegning af en Bebudelsesfremstilling. Louvre.

af Kaemmerer[1]. Den første af disse Tegninger — Kristus i Getsemane — er saa afgjort udført af samme Mester som vor Tegning. En af de sovende Disciple gaar næsten ganske sammen med en tilsvarende Figur paa denne. De fire andre Blade er yderst tarvelige og af en ganske kopimæssig Karakter. I Opfattelse, Figurtyper og Tegnemaade adskiller de sig fra den første. Man vilde efter Afbildningerne forsværge, at de havde noget at gøre med Getsemanetegningen. Et fjernt Bindeled er dog maaske en Tegning af Kristi Tilfangetagelse, der i 1923 var udstillet i Galerie Balzac i Paris[2]. Den er tegnet paa rosafarvet Papir, maaler 250 × 190 mm, har det falske Schongauermonogram og maa paa sine Steder være en Del optegnet. Tegnemaneren i Draperi og Hænder sætter den i nær Forbindelse med Skitsebogsmesteren, mens den sammentrængte Komposition og Figurtypen minder om de fire Passionsblade paa Veste Coburg. Først et nærmere Studium vil kunne afgøre, om

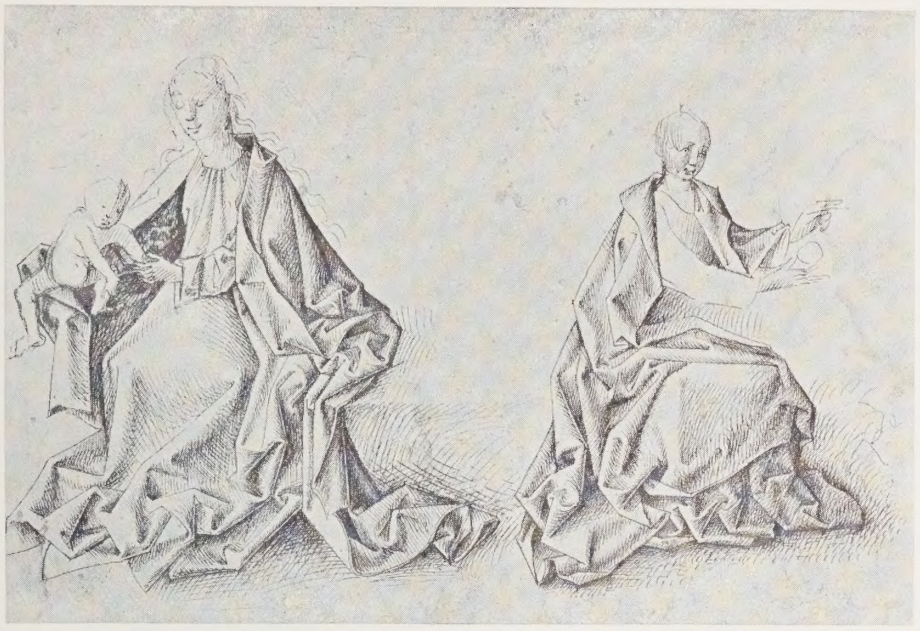
[1] Fünf Federzeichnungen aus der Passionsgeschichte im Kupferstichkabinett der Veste Coburg. Münchener Jahrbuch N. F. IV, 347 ff. (1927).

[2] Exposition de dessins anciens. XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. 15 Novembre—15 Décembre 1923. Kat. Nr. 245. (Afb.)

Forbindelsen ikke ganske simpelt er den, at to forskellige Kunstnere har tegnet med det samme Maleri som Forbillede.

Endnu en Tegning tror jeg maa henføres til Mesteren og giver maaske et lille Fingerpeg angaaende Spørgsmaalet om hans Hjemsted. Den findes i Haandtegningssamlingen i Basel, med hvis Tilladelse den gengives her (pag. 143). Den er tegnet med sort og brunt Blæk og forestiller to Figurer fra en Sippefremstilling: Til venstre Maria med Barnet, til højre den hellige Anna, der rækker et Æble (192 × 279). Mere gennemtegnet i Draperingen end Kunstnerens fleste Tegninger, viser Udførelsen af Hænder og Hoveder tydeligt dens Sammenhæng med disse. Navnlig den karakteristiske Skravering af Ansigterne, der har en næsten overstregende Karakter, peger afgjort herhen. Den er i Basel bestemt som øvretysk og Tegnemaneren i denne som i de fleste Tegninger fra Gruppen synes mig snarere at gaa i øvrerhinsk Retning end i mellemrhinsk, som Buchner mener. Hans Bestemmelse støtter sig særlig til nogle mellemrhinske Malerier, som han mener udført af vor Mester. Men alle disse Tegningers Karakter af *Rejsetegninger*, snart udført efter nederrhinske Figurer, snart efter Schongauers Kobberstik, snart efter schwabiske Træskulpturer, bevirker, at man ved Bestemmelsen af Kunstnerens Hjemsted udelukkende maa henholde sig til Tegnemaneren og se bort fra Fremstillingerne som saadan. Bestemmelsen sydtysk — nærmest øvrerhinsk — tror jeg maa opretholdes.

Af Kobberstiksamlingens Tegninger af Hans Holbein d. æ. (ca. 1460—1524), der i sin Tid har været samlede i en Skitsebog, kan kun syv gøre Fordring paa at være egenhændige, deriblandt de fire Tegninger til Sebastiansalteret i München og det her gengivne Portræt (pag. 144, 140 × 103 mm.). Det forestiller en midaldrende fyldig Kvinde, siddende paa en Stol. Hendes lange Haar holdes kun sammen af et broderet Baand om Panden. Hænderne ligger overkors i Skødet. Tegningen er udført paa grunderet Papir med Sølvstift, Rødkridt i Ansigt og Hænder samt lidt hvid, nu næsten helt afslidt, Dækfarve. Figurens Kontur paa højre Side, Mund, Øjenvipper og venstre Del af det nedfaldende Haar har i ældre Tid været Genstand for den samme haarde Blækoptrækning som de allerfleste eksisterende Tegninger af Hans Holbein d. æ. For nogle Aar siden er der med en Del Held mildnet paa de mørkeste Steder, hvorved



Sydtysk ca. 1490. Maria med Barnet og den hellige Anna. Kobberstiksamlingen i Basel.

Tegningen har vundet meget. Letheden og Finheden i selve Sølvstiftens Streg er indtagende, ligesom den intime Opfattelse af Modellen. Til venstre har Tegningen det samme lille Blæk-Korsmærke som alle Tegninger fra Skitsebogen, der har Relation til Hans Holbein d. æ. Hvad det betyder er ikke klart, muligvis er det blot et Samlermærke. Yderligere er der foroven en Blækpaaskrift »vō meiningē«, hvorved sikkert angives, at den fremstillede er fra Byen Meiningen. I Thieles gamle Publikation[1] var der selvfølgelig et Fotografi efter Tegningen, ligesom den ogsaa er gengivet hos His[2]. Derimod mangler den af en eller anden Grund i Glaser's Fortegnelse over den ældre Holbeins Tegninger.

Det omvendte er Tilfældet med en ganske lignende Tegning i Louvre, der findes hos Glaser[3], men ikke hos His, og som er et Modstykke til vor Tegning, idet den forestiller samme Kvinde i Brystbillede og $^3/_4$-Profil til venstre[4] (afb. pag. 145, 140 × 100 mm, tidl. His de la Salle's Samling). At de to Tegninger gengiver samme

[1] J. M. Thiele: Quarante feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le jeune (1861) Pl. 10.

[2] E His: Hans Holbeins des älteren Feder- und Silberstift-Zeichnungen pl. XXXVI.

[3] Curt Glaser: Hans Holbein der ältere p. 206, No. 212 (1908).

[4] Henry de Chennevières: Les dessins du Louvre 1882. H. Holbein d. æ. — Lugt: Anf. V. Nr. 1333.

Hans Holbein d. æ.: Kvindeportræt.

Person, behøver ingen nærmere Paavisning. Louvre-Tegningen er udført paa samme Maade paa grunderet Papir med Sølvstift og lidt Rødkridt paa Kind, Læbe og Hage; ogsaa her findes haarde Blækoptrækninger paa Øjelaagenes Rande, Kind og Hagens Konturer, Næsens Underside og Mundlinjen. Foroven er med Blæk skrevet et næsten ulæseligt Navn. Med lidt god Vilje tror man at kunne læse »liesbeth«.

Den stilfærdige og intime Fremstilling af Modellen gør, at man gerne vilde vide lidt nærmere om, hvem denne eventuelle »Lisbeth fra Meiningen« er, af hvem Kunstneren har givet dette troværdige, husmoderligt brave Billede. Man fristes til at tro, at det kunde være Malerens Hustru. Hvad hun hed, ved man ikke, og noget sikkert

Hans Holbein d. æ.: Kvindeportræt. Louvre.

Portræt af hende, har man heller ikke. Imidlertid formoder man, at den Kvindeskikkelse, der paa Holbein's Maleri »Paulusbasilikaen« (Museet i Augsburg) til venstre overværer Paulus' Daab skulde forestille Kunstnerens Hustru[1]. Grunden hertil er dels den, at Figuren er anbragt modsvarende det notoriske Portræt af Maleren og hans to Sønner: Ambrosius og den senere saa berømte Hans Holbein d. y., dels at der faktisk er stor Lighed i Profilerne mellem Ambrosius og den staaende Kvinde. Den samme Person, klædt i en elegant Modedragt, finder man ogsaa staaende længst til højre paa »Fremstillingen i Templet«, højre Fløj af Kaisheimeralteret (Pinakoteket

[1] Afb. i W. Hes: Ambrosius Holbein. St. z. d. Kunstgesch. 145 (1911). Titeltavlen og T. II.

i München)[1]. Sammenligner man disse to Kvindeportrætter med Louvres og vor Tegning, er der uimodsigeligt stor Lighed i de karakteristiske Ansigter med den lange spidse Næse, fra hvilken Panden skraaner tilbage ligesom den stærkt tilbagevigende Mund og Hage. Paa Sølvstifttegningerne er den fremstillede dog en Del ældre og fyldigere end paa de to Malerier, hvilket passer udmærket med de kronologiske Forhold. I en dejlig Sølvstifttegning fra 1511 (Kobberstikkabinettet i Berlin) har Holbein portrætteret sine to Sønner og samtidig angivet deres Alder til henholdsvis 17(?) og 14 Aar for Ambrosius og Hans[2]. De maa altsaa være født ca. 1494 og 1497, hvad godt passer med deres Alder paa Paulusbasilika'en, der er malt ca. 1504. Kaisheimeralteret er to Aar ældre; det er signeret 1502. Da vor Tegning stammer fra samme Skitsebog som Udkastene til Sebastiansalteret fra 1516, maa den antages at være fra omtrent denne Tid, altsaa en halv Snes Aar yngre, hvilket igen stemmer godt med Meiningerindens fyldigere Udseende. Der er saaledes en stor Sandsynlighed for, at vor Tegning — og med den Louvres — forestiller Kunstnerens Hustru, og at man ved Hjælp af disse Tegninger faar den faktiske Oplysning, at hun var fra Meiningen og maaske hed Elisabeth.

De Blade af den af Thiele publicerede »Skitsebog«, der enten som Originaler eller Kopier har noget at gøre med Hans Holbein d. æ., er alle som nævnt forsynet med det samme Mærke (Samlermærke?). De resterende, der er udført af Hans Baldung Grien (ca. 1480—1545), maa formodes at have tilhørt en af denne Kunstners Skitsebøger. Der findes nemlig paa syv af Bladene med Sølvstift anbragt gamle Pagineringer liggende mellem 2 og 34. Tegningerne er senere igen publiceret af Térey[3] i ganske vist ikke længer fyldestgørende Lystryk, men af en eller anden Grund har Térey ikke medtaget en af de smukkeste af disse Tegninger, hvorfor den gengives her (afb. pag. 147, 152 × 99 mm.). Den forestiller en ung pragtfuld klædt Kvinde, der spiller paa en Luth. Indtagende graciøs i Linjer og Stilling som Tegningen er og forbløffende sikker i Stregen, kan der dog ikke være ringeste Tvivl om, hvilken Kunstner, der

[1] Afb. C. Glaser: Anf. V. T. XV.

[2] Friedländer & Bock: Anf. V. p. 48 T. 62.

[3] G. van Térey: Die Handzeichnungen des Hans Baldung Grien III Nr. 168—179 og 182—191 (1896).

Hans Baldung Grien: Luthspillende ung Dame.

har udført den. Paginatallet 10 foroven og Bagsidens Tegning af et Barneben tilhørende samme lille Dreng, som Baldung har tegnet paa det foregaaende Blad (pag. 9 i Skitsebogen)[1], afgør i sig selv Sagen. Derimod er det mindre klart, hvem denne Tegning forestiller. Efter den kostbare Mededragt skulde man tro, at den fremstillede var en højst verdslig ung Dame og bliver derfor noget forbavset over paa Kjolens nederste Bræmme at læse Ordet IHESUS.

[1] Térey: Anf. V. Nr. 186.

Maaske er Tegningen Udkast til en eller anden Bifigur paa en større Altertavle; i hvert Fald fortjener den dog ikke at være Stedbarn, men at være ligesaa kendt som de nydelige Barnestudier fra Skitsebogen.

Til en anden af Dürers kendteste Elever, nemlig Hans Suess von Kulmbach (1476—1522), maa en af Kobberstiksamlingens Tegninger henføres, en Pennetegning (afb. pag. 149, 196 × 136), der i sig selv langtfra er saa indtagende som Baldungs unge Dame. Den forestiller en bøddellignende Landsknægt, der med halvblottet Overkrop, opsmøgede Skjorteærmer og et stort Sværd i Haanden synes i Færd med at foretage en Eksekution, hvad han dog standses i af en Røst fra Himlen. Formodentlig er det en Scene af en eller anden mindre kendt Martyrs Historie, thi at her skulde være Tale om en af de almindeligere Fremstillinger, som Kain, der dræber Abel, endsige Abraham, der forhindres i at dræbe Isak, er højst usandsynligt. Tydningen vanskeliggøres dog i høj Grad, da Begivenhedens anden Part ganske mangler og Forestillingen om en ærværdig Gudfader ikke stemmer saa godt med det skægløse ungdommelige Hoved, der viser sig i Skyerne.

Heller ikke i Udførelsen er her Tale om betydelig Tegnekunst. Den er ret grov og ubehagelig i Bøddelens Skikkelse, friere og lettere i Hovederne, navnlig det foroven til højre. Men Tegningerne har alle de for Hans von Kulmbach karakteristiske Smaatræk: Hans stødvise Føring af Stregen, den kvaderende Skravering f. Eks. paa Halsen, Smaafolderne i Draperiet, der alle afsluttes med en lille Bøjle, og endelig den yderst typiske Angivelse af Pupillerne blot som en sort Klat. Foroven til venstre er Tegningen forsynet med Aarstallet 1521, og den passer ogsaa fortrinligt med andre samtidige Tegninger. Fra samme Aar er et signeret og dateret Blad i Städelsches Institut i Frankfurt, forestillende en Landsknægt med en Fane[1]. Det er roligere og jævnere gennemført end Kunstnerens fleste Tegninger, og dets lidt særlige Stilling indenfor hans Produktion er ogsaa almindeligt anerkendt. Men allerede i den nærmest foregaaende nukendte Tegning af Orfeus og Eurydice fra 1518 — Oxford. sign. & dat.[2] — er Maneren ganske overensstemmende særlig i Draperibehandlingen. En Sammenligning mellem Orfeus' Hoved

[1] Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut V. Lief. No. 3.

[2] Sidney Colvin: Selected Drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church Oxford. Part V No. 20.

Hans von Kulmbach: Martyrscene?

og Hovedet øverst paa vor Tegning er yderst betegnende. Endnu en Tegning af Hans von Kulmbach, forestillende den hellige Christopher, findes i Oxford[1]. Den maa være samtidig med Orfeustegningen, og følges af en Tegning i Germanisches Museum i Nürnberg forestillende den hellige Florian (?)[2]. Af andre samtidige Tegninger, der støtter Tilskrivningen, maa nævnes fra Berliner-Kabinettet den store signerede Tegning »Kayser Maximilians Eeren Crantz«[3] og en Tegning, der tidligere var tilskrevet Dürer, men nu henføres til Hans von Kulmbach. Den har en løjerlig Fremstilling

[1] Anf. V. Part V. No. 19.

[2] Engelbret Baumeister: Über einige altdeutsche Zeichnungen [i Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit]. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. Hrsg. von Ernst Buchner & Karl Feuchtmayer. I, p. 176 ff. Afb. 109. (1924).

[3] Friedländer & Bock: Anf. V. pag. 60. T. 85.

af en staaende Bonde, der, støttet paa en Armbrøst, betragter et elskende Par[1]. Ogsaa med ældre Tegninger af Kunstneren er der god Forbindelse f. Eks. med Christophorus i Lahmanns Samling i Dresden (ca. 1512)[2], med Treenigheden i Budapest (sign. og dat. 1514)[3], men navnlig med en Fremstilling af Johannes Døberen hos Fyrst Joh. von und zu Liechtenstein[4]. Fornylig har endelig Fr. Winkler publiceret to Landsknægttegninger, den ene i Bremen (bagpaa en Dürertegning), den anden hos Mr. H. Oppenheimer i London[5]. De hører saa godt man kan ønske det til samme Kompagni som vor »Bøddel«, selvom Winkler paa Grund af Kostumet synes at datere dem til 1500—05.

Tilsidst kan jeg ikke lade være at gøre opmærksom paa en Tegning i Kabinettet i Dresden forestillende Sct. Georg. Den er publiceret af Woermann som Dürers Skole ca. 1525[6]. Den synes mig afgjort at være udført af samme Haand som vor Tegning. Hovedet foroven paa denne og Sct. Georgs Hoved kan næppe være gjort af forskellige Kunstnere. Særlig karakteristisk er f. Eks. den krøllede og krusede Form af Munden, der saa ofte kommer igen paa Hans von Kulmbachs Tegninger, ligesom den usikre Maade, hvorpaa Figuren staar paa sine Ben, et Træk, der ofte træffes hos Kunstneren.

Med alle sine Svagheder maa vor Tegning dog være en autentisk Hans von Kulmbach Tegning udført Aaret før hans Død.

Blandt Udløberne af den senmiddelalderlige Tegnekunst i Tyskland, saaledes som den er repræsenteret i Kobberstiksamlingen, maa tre smaa Bibelillustrationer fremhæves, som for faa Aar siden er fremdraget fra Magasinet. Heller ikke disse er Mesterværker, men de er Forlæg for Træsnit og meget karakteristiske Prøver paa deres Ophavsmands Maner. Ogsaa i Billedformen er de middel-

[1] smstds. pag. 60. T. 86. — Bedre Afbild i Hans und E. Tietze: Über einige Zeichnungen des Hans von Kulmbach. Zeitsch. f. bild. Kunst. 62. Jhg. p. 210 (1928—29).

[2] Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung J. F. Lahmann zu Dresden. Hrsg. v. Edmund Schilling No. 10 (1925).

[3] Afb. i K. T. Parker: Drawings of the early german schools. Pl. 24 (1926).

[4] H. Röttinger: Handzeichnungen des Hans Süss von Kulmbach. Münchener Jahrbuch N. F. IV, p. 8 ff. Fig. 3 (1927).

[5] Old master drawings. Vol. III pag. 13—15. Pl. 16 (1928).

[6] Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden. Hrsg. von Karl Woermann. II Nr. 44 T. 6 (1896).

Hans Brosamer: Bibelillustration.

alderlige, idet flere forskellige Stadier af den samme bibelske Fortælling er gengivet indenfor en og samme Tegnings Ramme.

Tegningerne er af Dimension 108 × 143—44 og udført med Pen. Den første, der omhandler Kristi Fristelse (Mathæus Evangl. IV. 2—11), viser i Forgrunden Kristus staaende overfor Djævelen, og i Mellemgrunden Djævelen, der fra Bjerget viser Kristus Alverdens Herligheder. Djævelen er en højst burlesk Fremtoning i en fed Munks Skikkelse; Hænder og Fødder er formet som Kløer, og under Munkekutten snor en Hale sig frem langs Jorden.

Den anden Tegning illustrerer Matthæus-Evangeliet IX. 18—26 (afb. pag. 152). Til venstre falder Jaïrus bedende ned for Kristus, i Mellemgrunden rører den blodsottige Kvinde ved Kristi Klædebon, og i Baggrunden ser man de klagende blive jaget ud af Jaïrus' Hus og Kristus opvække hans Datter. Forneden har Tegningen paaskrevet et Litra Nr. c. p. h.

Den tredje Tegning (mærket i g g e, afb. pag. 153) er endelig bygget over Matthæus XVIII. 21—34, idet man til venstre ser Disciplene stille Spørgsmaal til Kristus, der fortæller dem Parablen om Kongen, som holdt Regnskab med sine Svende. I den øvrige Del af Tegningen ses de forskellige Begivenheder i Parablen.

Tegnemaneren er let kendelig ligesom Figurstilen med de karakteristiske, flygtigt tegnede høje Pander, de stærkt understregende

Hans Brosamer: Bibelillustration.

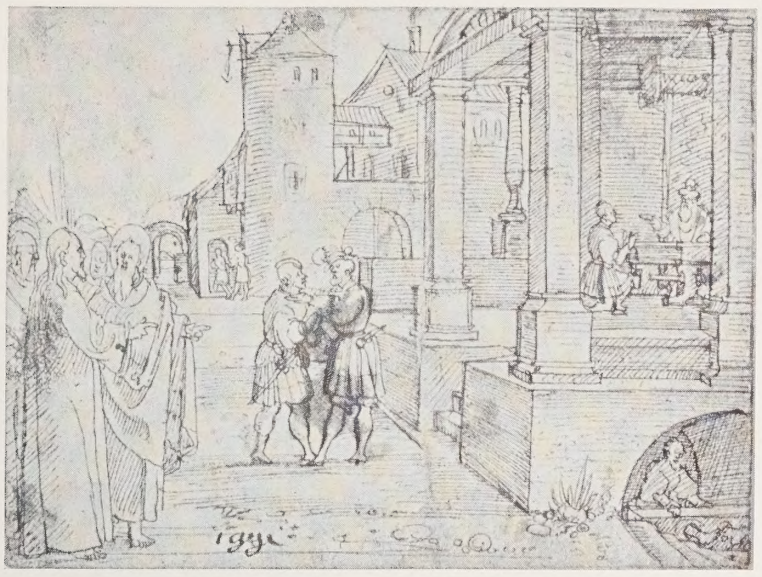
Haandstillinger og de lange brede Pegefingre. De svarer ganske til et Par Tegninger i Berlin af samme Størrelse og Udførelse forestillende Evas Skabelse og Syndefaldet. Disse Tegninger har været anvendt som Forlæg for Træsnit[1] og er udført af Hans Brosamer, hvis Monogram den sidstnævnte bærer. Der kan næppe være Tvivl om, at ogsaa vore tre Tegninger er udført af Brosamer og sandsynligvis tilhører samme Suite af Bibelillustrationer.

Vore Tegninger er sværtede paa Bagsiden og gennemridsede, hvoraf man kan slutte, at de er blevet overført paa en Træstok for at skæres. Efter Formatet maa de antages at have været bestemt til en Folioudgave af Bibelen, men hvilken har det endnu ikke været muligt at fastslaa. I mindre Format findes dog alle tre Tegninger gengivet i Træsnit i Oktavudgaven af »Testamentum novum, per D. Erasmum Roterodamum, nouissime recognitum«. 1548/49. Trykt i Frankfurt hos Hermann Gülfferich[2] og gentaget i »Novi Testamenti, Jesu Christi historia effigiata« trykt hos samme, men uden Aar[3]. Træsnittene er i disse Udgaver langt mindre (61 × 70 mm.) og Kompositionen mere sammentrængt, idet Stykker af Landskabet

[1] Friedländer & Bock: Anf. V. p. 17 T. 20. — Pas. 16 (bet. 1549). — Bartsch 2. — Campbell Dodgson; Catalogue of early german and flemish woodcuts in the British Museum. II p. 390 No. 8 og 9 (1911); jfr. p. 387 No. 14.

[2] Det Kgl. Bibliotek. Kbhvn.

[3] Kobberstikkabinettet i Berlin. 2347. — Dodgson: Anf. V. p. 387 No. 10 a.



Hans Brosamer: Bibelillustration.

eller Arkitekturen er udeladt. Som Træsnit er de ret grove, mangler Brosamers Signatur, og da de er vendt ligesom vore Tegninger, er der nogen Sandsynlighed for, at de er formindskede Gentagelser efter den Folioudgave, hvortil vore Tegninger maa være Udkast. Titelbladet til Oktavudgaven af det Ny Testamente 1548/49 har Brosamers Signatur og er bedre og omhyggeligere skaaret end Træsnittene inde i Bogen[1]. Det er formodentlig gjort direkte efter Kunstnerens Tegning, mens han har ladet en Træskærer gentage Snittene fra Folioudgaven. Intet er imidlertid mere indviklet end tyske Bibelillustrationer. Den ene kopierer og efterligner den anden. Den kunstneriske Ejendomsret havde man dengang ikke den ringeste Forstaaelse af. Et talende og nærliggende Eksempel herpaa er den omtalte Tegning i Berlin af Brosamer, forestillende Eva's Skabelse, der utvivlsomt er udført efter Aldegrevers Radering fra 1540 (B. 1).

Der findes imidlertid to Træsnit i »Catechismus für die gemeine Pfarrherr und Prediger D. M. Luther. Gedrucht zu Franchfurt am Mayn durch Hermann Gülfferichen in der Schnurgassenn zum Krug« (1553), der staar i nær Forbindelse med vore Tegninger. Det ene forestiller Kristus, der fristes af Djævelen (B. 5) og illustrerer den

[1] Jfr. Nagler: Die Monogrammisten III p. 211 No. 5. 1552 o. flg. A.

Hans Brosamer: Træsnit fra Luthers lille Catechismus.

sjette Bøn[1]. Det har Kunstnerens Signatur og er i Hovedsagen overensstemmende med vor Tegning. Landskabet svarer dertil, mens Figurgruppen er vendt om, saa Kristus staar til højre, Djævelen til venstre. Den sidste stemmer alt i alt med vor Tegning, mens Kristi Klædebon er lidt forandret. Fremstillingen af Parablen er ligeledes signeret (paa en Sten, der er anbragt mellem Trappen og Fangehullet) og lidt forandret af Hensyn til Formatet (130×130 mm.)[2]. Gruppen af Kristus og Disciplene er fjernet, noget i Arkitekturen og Baggrundens Landskab er forandret, og hele Fremstillingen omvendt. Tilsyneladende er det dog ikke første Gang disse Træsnit anvendes til en Cathecismus-Udgave, idet Weigel nævner en Udgave fra 1550 trykt hos Weygand i Frankfurt og indeholdende de samme Illustrationer som Gülfferich's[3]. Denne Udgave fra 1550 nævnes mærkeligt nok ikke af Knoke i hans Arbejde om Luthers lille Catechismus.

Den Sikkerhed, hvormed Forandringerne af Formater og Enkeltheder i Træsnittene er gjort, tyder paa, at disse skyldes Kunstneren selv, hvad jo ogsaa den anbragte Signatur viser. Men i hvilken

[1] Gengivet hos K. Knoke: D. Martin Luthers kleiner Katechismus nach den ältesten Ausgaben in hochdeutscher, niederdeutscher und lateinischer Sprache. Halle 1904, p. 132.

[2] Afb. smstds.

[3] R. Weigels Kunstcatalog XXX Nr. 22,779. — Jfr. C. Dodgson: Anf. V. II, p. 391 No. 12—25.

Bibel den Illustrationsserie først fandtes, til hvilken vore Tegninger er Forberedelse, har det ikke hidtil været mig muligt at fastslaa, da det fra 1540erne og 50erne næsten udelukkende er Wittenberg-Udgaver af Luffts Bibler, der findes paa de herværende Biblioteker.

Hvornaar Brosamer er født, vides ikke bestemt. Röttinger[1], der sidst mere indgaaende har beskæftiget sig med Kunstneren, antager ca. 1510. 1528 formodes han at have været i Magdeburg, 1530—36 i Nürnberg, derefter i Fulda til Midten af 1540erne. I en halv Snes Aar har man saa hidtil ikke kunnet følge Kunstneren, før han dukker op i Erfurt, hvor han rimeligvis er død kort efter 1558. I det nævnte Tiaar har Brosamer dog udført saa mange ny Træsnit eller Tegninger til Træsnit for Frankfurter Bogtrykkere som Weygand og Gülfferich, at man med god Grund kan formode, han en Tid har boet i denne By. Blandt disse Illustrationstegninger er ogsaa vore tre Smaablade; de maa antages udført 1548 eller 1549, dels paa Grund af Anvendelsen i Ny Testamente Udgaven 1548—49 dels paa Grund af deres Forbindelse med Berlinertegningerne, af hvilke en er gengivet i et Træsnit med Aarstallet 1549.

[1] H. Röttinger: Beiträge zur Geschichte des sächsischen Holzschnittes. St. z. d. Kg. 213 Heft Strasbourg 1921 p. 16 ff.

V. THORLACIUS-USSING

Florentisk. Midten af 14. Aarh. Den hellige Jomfru i Afmagt ved Kristi Grav
Kunstmuseet. Kjøbenhavn

ET FLORENTINSK PREDELLA-BILLEDE FRA MIDTEN AF DET 14. AARHUNDREDE

Intet Hensyn til et fristende Kunstnernavn gjorde sig gældende ved Erhvervelsen af dette Billede. De særlig Sagkyndige havde udtalt sig meget afvigende om, hvem der havde malet det og de faa andre Billeder af samme Haand, som man havde Kendskab til før dets Fremkomst paa det hollandske Kunstmarked. Det var udelukkende Billedets høje kunstneriske Kvalitet, der bestemte Museet til Købet og Ny Carlsbergfondet til at yde dets betydelige Støtte dertil.

Den mest indgaaende Bedømmelse, der hidtil foreligger af det, er en Afhandling af den amerikanske Kender Richard Offner. Den fulgte som Ekspertise med Billedet, da det blev tilbudt Museet, blev derefter offentliggjort i »Bulletin of the Bachstitz Gallery« 1925. IX—X og, med nogle Ændringer og Tilføjelser, optrykt i Offners 1927 udkomne Bog: Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century, New York, under Titlen »En Predella i Daddis Stil« (A Daddesque Predella). Da den særlig omhandler vort Billede, bringes den med Forfatterens venlige Tilladelse her i Oversættelse:

»Det lille aflange Billede med den hellige Jomfru, der synker hen i Afmagt ved Frelserens Grav, er kun et af en Række, der oprindelig dannede en Predella. Det skildrer Øjeblikket efter at Stenen havde lukket over Sarkofagen, der gemte Frelserens Legeme, det Punkt af sjælelig Afslappelse efter et Overmaal af Sorg, hvor Moderen ikke kan rumme mere Pine i sit Hjærte, men i en Ekstase af Smerte synker hen i en lindrende Følelsesløshed. I Morgenstundens vage Lys staar hendes Ledsagere og ser med dybeste Medynk paa hendes Kvide. Deres Hoveder bøjer sig over hendes sammensunkne Skikkelse, og Træer og Klipper samler sig om den

lille Gruppe som i en Naturens Medfølelse. Kompositionen bliver derved mere sammentrængt end i den mere heroisk-tragiske Pietà i Berlin, som rimeligvis var det nærmest foregaaende Billede i den oprindelige Predella.

Grundstemningen er udtrykt ved Anordningen med Træerne og Klipperne, som paa begge Sider løber rytmisk sammen mod Midten, hvor den hellige Jomfrus Skikkelse bryder Symmetrien. Hendes mørke Form tegner sig skarpt mod den lyse Grav i en Silhouet af frit og fint dragne Konturer og stiller hende ene i en Sorg, som kun dunkelt naar til hendes Ledsagere, der maa nøjes med at være hjælpeløse medfølende Tilskuere. Figurkompositionen er holdt fast sammen mellem den ranke zinnoberrøde Skikkelse paa venstre og den hellige Josef paa højre Side. Mariafiguren forbinder disse to Skikkelser diagonalt ligesom den anden Streg i et omvendt N. De lysere Farver, der er gennemført i Bifigurerne, danner en dramatisk betonet Baggrund for Hovedpersonen i hendes sorte Kaabe med en Virkning, der fornemmes som Anslaget af den sidste Akkord i en Psalme.

Selve Emnet er meget sjældent og forekommer, saavidt jeg ved, kun i ét andet Tilfælde, i et lille Maleri i Vaticanets Pinakotek (fotograferet af Alinari, No. 38176), med Korsfæstelsen i Midten, Johannes den Døber og Paulus paa Siderne, to andre Fremstillinger foroven og de sidste Scener af Passionen forneden. Billedet med den afmægtige Guds Moder slutter Rækken nederst tilhøjre.

Billedets Tilstand er usædvanlig god, Overfladen har bevaret meget af sin oprindelige Friskhed, Konturerne og de graverede Omrids deres Skarphed, Farvestoffet sin Emaille og sin Temperatone. De enkelte Farver, særlig de blaa, staar usvækkede, og Guldet har stadig sin henrivende lysende Klarhed.

Saa lille Billedet er (19,9 × 38 ctm.), er det dog i sit hele Tilsnit florentinsk, og dets klassiske Tone, dets beherskede Patos viser ligesaa afgjort hen til florentinsk Tradition som de viser en udtalt Forskel fra andre Skoler. Men naar dets Maler er florentinsk, hvem er han saa, og hvad andet har han malet? For at kunne besvare disse Spørgsmaal maa man nødvendigvis først gøre sig klar over det lille Predella-Stykkes hele særprægede Stil.

En saadan egen Stil udvikler sig hos en Kunstner som en Sum af Vaner, han efterhaanden tillægger sig, paa det sidste Studium af hans kunstneriske Udvikling. I en stor Tidsalder som den,

hvori Billedet blev til, levede Menneskene deres Liv fuldtud og med Styrke.

De levede under uanfægtelige Overleveringer paa alle Sjælens, Troens, Moralens og det økonomiske Livs Omraader. Da de ved deres Fødsel forefandt alle disse vigtige Forhold fastslaaede, kunde de helt og holdent vie sig hver til sit Kald. Den der skulde være Maler, begyndte med at efterligne Lærerens Stil og Maner. Hvis han havde Talent og skabende Vilje, skabte han sig ubevidst sin egen Stil i de Aar, hvori han oplærtes og fandt sig selv. Hans Erindring dannede sig lidt efter lidt en Formel for de Naturens Foreteelser, han havde Brug for i sine Malerier. Det vil sige, at enhver af disse Former under hans Arbejde blev forenklede til et Grundbillede, som paa en hemmelighedsfuld Maade var bestemt af hans Personligheds Væsen og Form. En saadan strængt personlig Stil ligger bag vort lille Billede. Selv om Ord alene ikke kan gøre den tilstrækkelig tydelig for os, kan de angive os nogle af de Enkeltheder, der giver den Særpræget. Disse Enkeltheder er:

1. En fast emaillelignende Tempera med en mælket Tone i Karnationen.
2. En højstemt Farve (det varme sorte i Marias Kaabe med det brunviolette i de høje Lys træffer man sjældent).
3. Ovale Hoveder med faste runde Kinder.
4. Smaa Øjne, der ofte er næsten runde.
5. Fintformede Næser, med et Lys som gaar ned til Næsetippen og derpaa vandret hen til Næsevingerne.
6. En velformet, noget fremspringende Hage med et skarpt Lys, adskilt fra Underlæben ved en vandret Fordybning.
7. Hænderne er for det meste smaa, med fine trinde Fingre og med en Tommel, som gerne bøjer udad i Spidsen.
8. Klædebonnene falder enkelt om Legemerne med smalle Foldekast.
9. Klipperne er høje ude paa Siderne og gaar i bløde Fald ned i en Hulhed i Midten af Billedet.
10. Kun en spredt og spæd Vegetation bryder Stedets Øde.
11. Træerne har korte, tunge Stammer og lyse, hist og her stjerneformede Blade, der tegner sig imod Løvværkets mørke Helhed.
12. Stemningen er helt igennem mild og lyrisk.

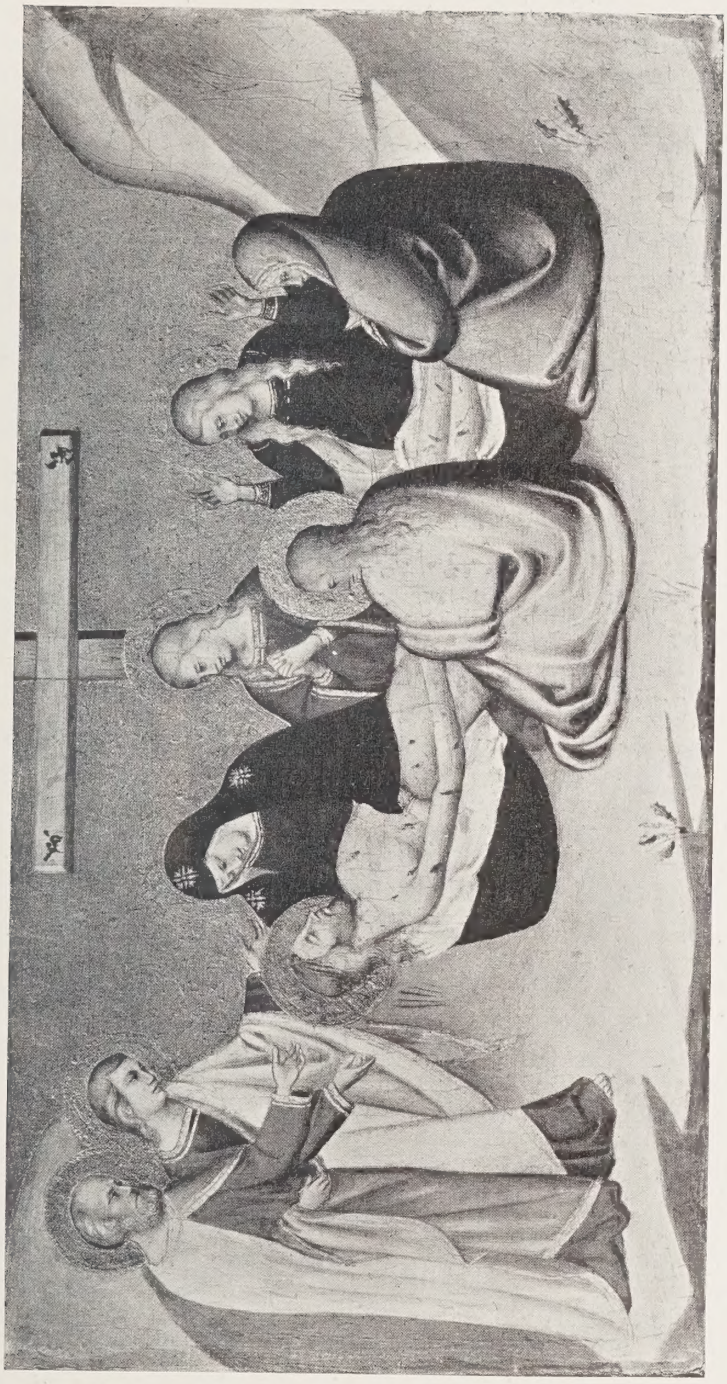
Hvis man kan opfatte disse Enkeltheder i den Sammenhæng, hvori de er indkapslede, men som ikke kan forklares i Ord, vil

de udløse en særlig Virkning, som man uden Tvivl vil fornemme overfor andre Billeder. Af saadanne har jeg hidindtil kun kunnet paapege to.

Det ene hænger i Kaiser Friedrich Museet, Berlin; det er en Pietà, som er 19 ctm. høj, 37 ctm. bred. Man skulde efter dets Emne vente at finde en heftigere Følelse udtrykt deri, men Maleren har efter sit Temperament opfattet Scenen med samme Inderlighed som i Billedet i København. Der er den samme Pathos over Figurerne; Marias Sjælskraft er næsten udtømt og vil snart ganske svigte hende.

Desværre har dette Billede lidt meget ved Slid og daarlig Behandling, saa at dets Kendetegn ikke træder saa klart frem som i det ovenfor behandlede. Alligevel vil det, hvis man sammenligner de to Billeder paa alle de Punkter, som vi lige har opregnet, hurtigt vise sig, at de har samme Oprindelse. Den bestemte plastiske Opfattelse, Figurerne og deres milde Pathos, deres Farve og Opbygning kan kun forekomme i Værker af samme Haand. Klipperne er i dem begge slebne af i bløde Flader, der er anbragt paa samme Maade og har de samme Formationer; men Ligheden mellem Figurerne er endnu mere slaaende og afgørende. Saaledes er Johannesfiguren i dem begge ens Træk for Træk lige til Arrangementet af Dragten, og hvis den hellige Josefs Glorie i Pietà-Billedet ikke var bleven skrabet ud, vilde Konturerne vise et Hoved, der er identisk med Josefs Hoved i Billedet i København; hvis Overfladen ikke var slidt, vilde Clair-obscuret vise den samme Formning, det samme Kranie, samme Hulhed ved Tindingen, samme Kind og samme Næse. Og Hænderne, der vrides i Fortvivlelse har Fingrene flettede sammen paa samme Maade, ligesom Tommelfingrene vender udad i Spidsen paa samme Vis (et Træk, man finder hos Bernardo Daddi). En Sammenligning mellem hver eneste Enkelthed i de to Billeder vil kun bekræfte Helhedsindtrykket.

Det andet Billede er en Kristi Fødsel i Philip Lehmans Samling, New York. Det slutter sig til de to andre, vi har talt om, ved de samme utvivlsomme Kendemærker. Over Fremstillingen er der en Stemning af ophøjet Naturlighed, og baade Maria og Josef bærer Præget af fornem Stand. Maria er her klædt i en lys Kaabe, hendes Træk er fine, og Næsen har samme Form som i de andre to Billeder. Hun har ogsaa samme Art Tommelfingre. Hendes Blik er det samme og udtrykkes med de samme Midler. Josef er mindre alvorlig, men hans Træk og hans Fingre har samme Form som



Florentinsk. Midten af 14. Aarh. Pietà. Kaiser Friedrich Museet. Berlin

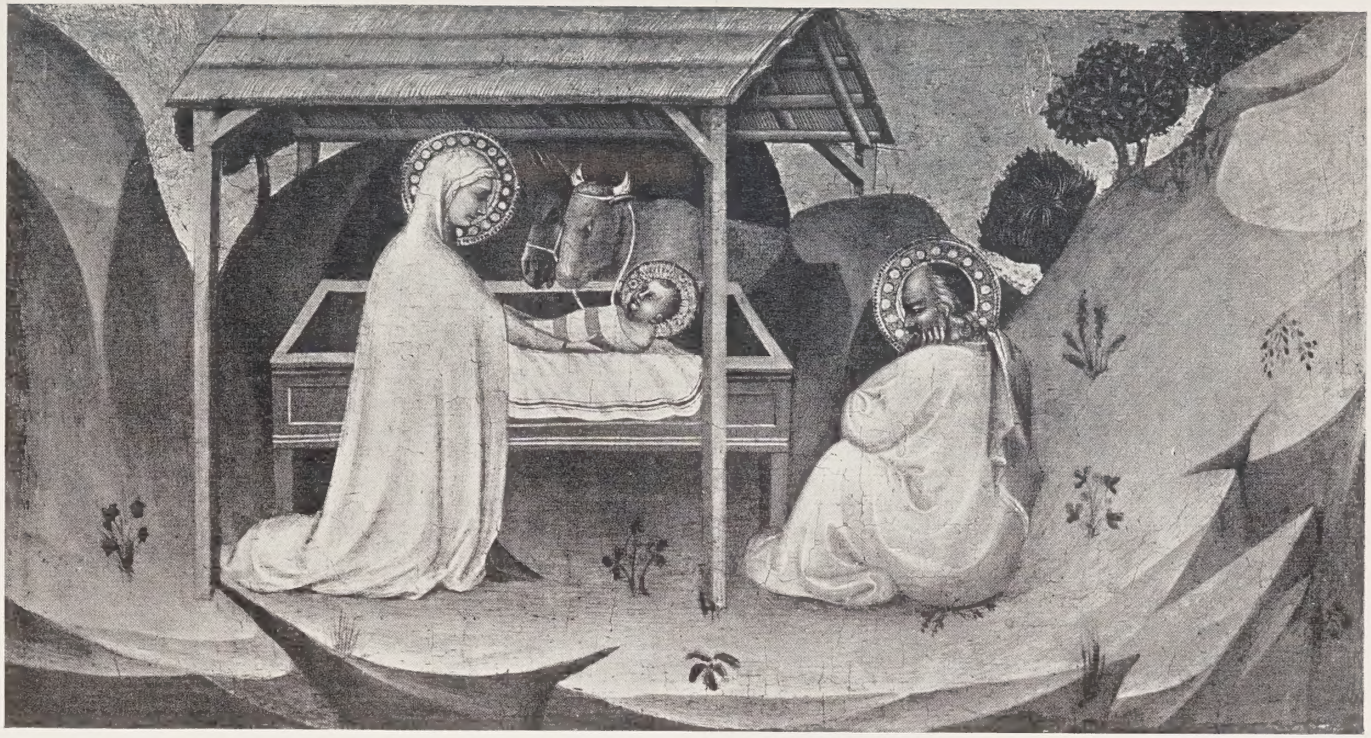
i Billederne i København og Berlin. Klipperne skraaner ned mod Midten fra begge Sider i de samme Kurver, og Træerne staar med de korte Stammer og den samme rige mørke Løvmasse, viser ganske de samme stjerneformede Blade, vi finder i Billedet i København. Planterne har i dette som i New York-Billedet Udseende af en henkastet Optegnelse, som om de saa at sige var skrevne med Penslen. Kun ved at eftergaa disse Lighedspunkter kan man i Ord forklare andre den bestemte Følelse, man har af, at det er den samme Kunstner, vi staar overfor; og naar man tror at have Ret i, at alle disse Træk gentager sig i de tre Billeder, føres man videre til at tro, at disse, selv om de ikke er af nøjagtig den samme Størrelse, er Dele af samme Predella.

I alle tre er Glorierne slaaede med samme Stempler, Skiver paa en punkteret Grund med smaa Skiver i Udkanten af den store Cirkel. De mindre Cirkler, der deler de forskellige Felter, forekommer overalt i samme Antal. Endvidere dannes Kanterne af Klædedragterne af en bred og en smal Stribe, der følger hinanden langs Kanten. Størrelsen af Billederne, der som sagt er omtrent den samme, Glorierne og de omtalte Kanter giver de bedste Grunde — selv om de ikke er afgørende — til at tro, at de hører til ét og samme Værk; der er ialfald meget foruden Samtidigheden i Stilen, der siger os, at Billederne utvivlsomt skyldes én og samme Kunstner.

Hvem Maleren er, lader sig foreløbig vanskeligt afgøre. Naar man kun kender tre Brudstykker af et eneste Arbejde af ham, kan man daarligt forestille sig hans Personlighed og Betydning. Hans Tid og hans kunstneriske Slægtskab gør man sig lettere klart. Medens hans mere almindelige Egenskaber absolut viser til Florens og til Midten af det 14. Aarhundrede, forraader ganske særlige Kendetegn, at han hørte til Bernardo Daddis nære Kreds.

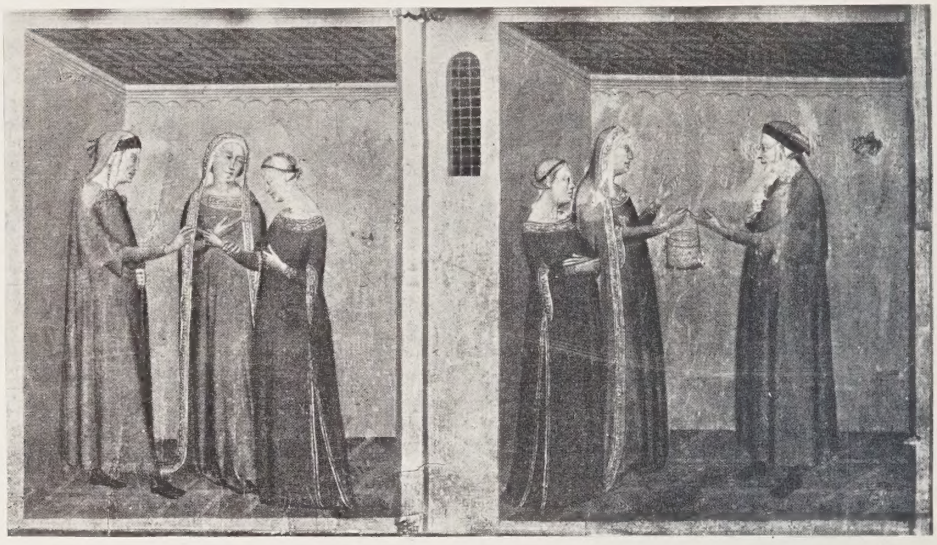
Over Daddis Modeller har han dannet sin Figurtype, en Type, som hos os kalder tillive en Verden af Tanker og Forestillinger saa forskellig fra andre Kunstnergruppers og saa særpræget, at vi straks kender den igen, som vi kender en Vens Ansigt; og i vor Malers Figurer møder vi det samme Liv, den samme Menneskelighed, den samme sociale Atmosfære, som kendetegner Daddis Mennesker.

Men naar vi kommer alt dette nærmere, indlever os helt med det, fornemmer vi en blidere Stemning, en Aand af en mindre livfuld Bevægelighed og med en mere udviklet Sans for Pathos.



Florentinsk. Midten af 14. Aarh. Kristi Fødsel. Philip Lehmans Samling. New York

Hvor tydeligt vor Kunstner end sondrer sig ud fra Daddi, er han dog af hans Stamme, og Daddis Lære ligger til Grund ogsaa for de Særegenheder, som adskiller de to Malere. Deres Slægtskab bekræftes af Hovedernes Form, Trækkenes Finhed, den lange og



Bernardo Daddi: Scener af Legenden om Det hellige Bælte.
Palazzo communale. Prato.

glatte Kind, den Maade hvorpaa Musklerne trækker sig ind ved Mundvigene, Læbernes Form, og de særlige kunstneriske Forhold, hvorunder disse Enkeltheder forekommer, maa føre til den Slutning, at vor Maler var uddannet af Daddi.

Men en anden Paavirkning, mindre væsentlig, men dog en Paavirkning, skyder sig ind. Og den kommer fra en Kunstner, der ogsaa var en Elev af Daddi, men sandsynligvis ældre Elev: Andrea Orcagna. Dette Forhold meddeler sig maaske ikke til os ved en mere overfladisk Betragtning, men det danner et Slags Grundlag for vor Kunstners hele arkitektoniske Synsmaade. Den enkelte Figur er i sin Bygning dannet indenfor en Kontur, der med de svære Skuldre giver Helheden et Præg af Bredde og Styrke, som man ikke ofte finder hos Daddi. Det samme Forhold findes i Predellaen til Orcagna's Alterbillede i Santa Maria Novella, Florens, hvor vi ogsaa — særlig i Sørgescenen ved en Konges Baare — finder en beslægtet Komposition og Følelse. Vor Maler har benyttet en Engel i dette Billede til den øverste Del af den hellige Jomfrus Figur i New York-Billedet.

Men han synes desuden at have optaget mere ydre Enkeltheder fra Orcagna. Saaledes viser Anbringelsen, Tegningen, og Omgivelserne af Øjnene os absolut hen til den samme Predella i Santa Maria Novella, og ved nærmere Granskning finder vi ogsaa her den samme

Andrea Orcagna: Sørgescene ved en Konges Baare.
Fra Alterbilledet i Cappella Strozzi. Santa Maria Novella. Florens.

dobbelte Stribe, som ses i de tre Billeder. Det er noget, vi i denne Periode meget sjældent træffer udenfor Orcagnas Kreds; der er derfor al Sandsynlighed for, at det stammer fra denne Kilde.

Videre kan vi ikke komme med hvad de tre Malerier selv siger os. Vi vilde komme ud paa usikker Grund, hvis vi absolut skulde bestemme dem endnu nærmere. Intet Dokument, ingen Oplysning i Litteraturen giver os nogen Anvisning. Det er mere end sandsynligt, at der eksisterer andre Arbejder af Kunstneren, og at han et Sted i en Bog eller i ukendte Arkiver omtales som en af de fremragende i det 14. Aarhundredes Kunst eller som den kendte Maler af ganske bestemte Billeder. Saalænge vi imidlertid ikke har nogen saadan Efterretning, der med Bestemthed kan sættes i Forbindelse med de heromhandlede tre Predella-Stykker, maa vi nøjes med i dem at se udmærkede Arbejder af en højtbegavet Efterfølger af Daddi, paa hvem Orcagna ogsaa har haft sin Indflydelse.

Tilføjelse.

Jeg maa ved senere Overvejelse, sluttе mig til Berenson, naar han (i Bolletino d'Arte, Januar 1922) sammenstiller det Lehmanske Predellabillede med et Madonnabillede i samme Samling, med et Triptykon, tidligere i den Carl Hamiltonske Samling, og med en St. Antonius i Fabriano. Hans Tilskrivning af disse Billeder til Nuzi anser jeg derimod for umulig at opretholde.«

Offner maa saaledes foreløbig tage Afstand fra at nævne et bestemt Kunstnernavn. Det samme er Tilfældet med en anden Sagkyndig, Raimond van Marle, der — uden at kende vort Billede — i sit store Værk: The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. III (1924) pag. 395 flg. sammenstiller de to Billeder i den Lehmanske Samling og Billedet fra den Hamiltonske Samling i en Gruppe, som han karakteriserer paa lignende Maade som Offner. I denne Gruppe kunde han være tilbøjelig til yderligere at indlemme et Triptykon i Sir Herbert Cooks Samling som et senere Arbejde end de tre andre, hvoraf det Hamiltonske Billede er dateret 1354. R. van Marle tilføjer, at det er i denne Stil, man kunde tænke sig, at Daddo Daddi, Bernardos Søn, havde arbejdet, uden at han dog vil have denne sin Tanke opfattet som Hypotese.

Allerede i 1922 havde Bernhard Berenson (i Bolletino d'Arte; se ovenfor) med sin store Autoritet udtalt sig for, at saagodt som alle de Billeder, Offner og v. Marle altsaa tilskriver en udmærket Daddi-Elev, hører sammen i én Gruppe, og han mente at kunne bestemme dem som Arbejder af Allegretto Nuzi i nøjere Kontakt med florentinsk Kunst, end hans hidtil kendte Arbejder viser ham. Berenson har ikke forandret sin Mening paa dette Punkt og bebuder i den nærmeste Fremtid at komme tilbage til dette Æmne.

Ogsaa fra Offner kan vel snart ventes nyt i Sagen. Han har ialfald venligst meddelt, at han nu kan forøge Gruppen med flere Billeder.

Af navngivne Kunstnere, der fra forskellig Side ogsaa har været bragt i Forslag, skal anføres Bernardo Daddi selv og Nardo di Cione. Da Adolfo Venturi saa vort Billede under sit Besøg her i 1928, tænkte han paa Giovanni da Milano, et Navn, hvorunder Pietà-Billedet i Berlin tidligere var opført, medens det senere opføres som Taddeo Gaddis Skole.

Maaske vil de Lærde trods alt engang naa til Enighed paa dette

Florentinsk. Midten af 14. Aarh. Maria med Barnet
Philip Lehmans Samling. New York

Punkt. Vi maa her i høj Grad se hen til fremmede Kenderes Dom. Mod de mange Specialister i Udlandet, der beskæftiger sig med dette særlige Omraade af Kunsten, vil et lille Land som vort altid kun kunne stille meget faa, og Døden har endda for ret nyligt ubarmhjærtigt berøvet os to, der ved deres Studier kunde gøre sig særlig gældende paa dette Felt.

Vi haaber i Aarsskriftets næste Bind at kunne bringe nye Bidrag baade i Ord og Billeder, der kan uddybe Forstaaelsen af vort Billedes kunsthistoriske Plads. At vi her har kunnet bringe saa gode Reproduktioner af to af Billederne i Amerika, skyldes den store Venlighed, den udmærkede Samler Philip Lehman og Familie har vist os ved at tilsende Museet ikke alene Fotografier efter disse Billeder, men ogsaa en meget lærd, pragtfuldt udstyret og illustreret Katalog over den Lehmanske Samling, forfattet af Robert Lehman.

Uvisheden om Maleren vil ikke gøre Skaar i den Glæde, som vistnok alle føler ved det fine lille Billede med dets dejlige stærke Farver mod det smukke lysende Guld og den paa samme Tid store og milde Følelse, der beaander det. Af de tre Kendere, hvis kunsthistoriske Bedømmelse af det her er særlig anført, er Offner ikke ene om at beundre dets Malers Kunst. Berenson skriver saaledes (i sin anførte Afhandling), at Billedet fra den Hamiltonske Samling overraskede ham højligt ved at være langt finere i Tegningen, stærkere i Modelleringen, ligesom det er langt mere gyldentvirkende og finere i Nuancerne, end noget af de Værker, man hidtil havde kendt af Allegretto Nuzi. Han siger endvidere, at den Gruppe, han mener at kunne tillægge Nuzi som tidlige Arbejder, viser denne som en langt mærkeligere og betydeligere Kunstner, end man før har set i ham. Og van Marle kalder vor Maler for Daddis bedste Elev.

G. FALCK

LIDT OM ITALIENSK 14. AARH. MALETEKNIK

Det skyldes unægteligt meget et Lykketræf, der dog heldigvis ikke er saa sjældent, at en mod mangfoldige Farer saa svagt beskyttet Genstand som Kunstmuseets Billede med den hellige Jomfru i Afmagt ved Kristi Grav har kunnet bevares saa at sige uskadt op til vore Dage. At det saa godt har overstaaet mere end et halvt Tusind Aar vidner dog ogsaa højt om en haandværksmæssig Dygtighed hos dets Maler, en Omhu og Samvittighedsfuldhed under Arbejdet, der maa vække vor Beundring. Nogle Oplysninger om disse fjærne Tiders Maleteknik kan vel derfor have Interesse, og det er saa heldigt, at vi i dette Tilfælde foruden at have selve Billedet til Lærer har en udmærket Fører i Cennino Cenninis bekendte Malerbog (Il libro d'arte). Vel er den nedskrevet adskillige Aar, efter at vort Billede blev til, men den indeholder Anvisninger og Raad, som dens meget konservative Forfatter har taget i Arv fra sin Mester Agnolo Gaddi, og der synes at være en nøje Overensstemmelse mellem, hvad Bogen[1] og Billedet fortæller.

Ved et Billede som vort har det først maattet være Maleren magtpaaliggende at skaffe sig en Plade af godt tørt Træ (i dette Tilfælde Poppeltræ). At han dertil, maaske hellere end gærne, benyttede sig af Stykker, der i en eller anden Anvendelse allerede havde staaet deres Prøve, fremgaar af, at Cennini taler om, hvorledes man bør drive tilstedeværende Søm godt ind i Træet og banke smaa Tinstykker fast over Sømhullerne for at holde Rust borte. Herefter overstryges Pladen flere Gange med varm, opløst Lim. Over Knaster og Revner klæbes der Strimler af gammelt udvasket Lærred, der dyppes i stærk Lim. Vort Billede har allerede fra Be-

[1] Benyttet er Dr. Albert Ilg's med talrige Noter forsynede Oversættelse til Tysk [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Hrsg. von R. Eitelberger von Edelberg. 1: Wien 1871].

gyndelsen haft et Hul efter en Knast, der er slaaet helt ud. Hullet er udfyldt med Kit, der har holdt sig udmærket uden at have sat Spor paa Forsiden.

Nu grunderes Pladen med Gibs eller Kridt revet i Lim, først i grovere Lag, siden finere, saa det bedste Materiale kommer yderst og paastryges tyndest. Pladen tørres og slibes godt efter hver Behandling. Bagsiderne paa Træpladerne har man ikke pyntet paa, rimeligvis fordi man var ængstelig for, at Pladen vilde kaste sig, hvis den blev høvlet. Man træffer undertiden Plader af to eller flere sammenlimede eller -tappede Brædder af fuldkommen uens Tykkelse, hvor kun Forsiden er høvlet i Plan. Cennini taler om mange Limsorter til Grundering og om, hvordan de udvindes, men, saavidt man kan forstaa, blev al Grunderingsmasse lavet af Gibs eller Kridt blandet med Lim, det vi nu kalder Limkit. Den Maade, hvorpaa man arbejder med dette ganske simple Middel, beskriver han meget nøje og tillægger aabenbart megen Betydning. Med fuld Ret; thi den Omhu, hvormed denne Grundering er foretaget, har bidraget meget til, at saamange af disse snart 600 Aar gamle italienske Billeder knapt viser Revner eller Afskalninger.

Om Tegningen skriver Cennini forrest i sin Bog. Her taler han om Tegning paa Papir, Pergament eller selve Tavlerne, om hvorledes de forskellige Materialer behandles og forberedes til Brugen; selv gennemsigtige Stoffer til Kalkering giver han Anvisning paa: tyndt, skrabet Gedehud indgnedet i Linolie, eller »carta lucida« fremstillet af Fiskelim, man lod størkne over en med Olivenolie indgneden Marmor- eller Porfyrflade. Ogsaa Kludepapir, der kan gøres gennemsigtig med Linolie. Man kan saaledes forstaa, at den omhyggeligt tegnede Komposition som Regel vel altid er blevet kalkeret direkte paa den Plade, hvorpaa Billedet maltes. Omridsene graveres derefter med fine Linier ind i den glat slebne Overflade, men saa skarpt, at de forbliver synlige, efter at Guldet er paalagt. Den forgyldte Baggrund var jo endnu paa den Tid, vi her omtaler, meget almindelig, og Cennini ofrer da ogsaa Forgylderkunsten den største Interesse. Og det maa indrømmes, at ingen Sinde har Forgylderarbejdet været udført smukkere og bedre. Cennini mener aabenbart, at hele Billedfladen bør forgyldes, hvilket giver den største Jævnhed, og vort Billede er sikkert forgyldt ogsaa under de malede Partier, da et Par Prikker nede i Billedet viser underliggende Guld. Farve lader sig imidlertid vanskeligt fæstne paa saadan Forgyld-

ning og han siger derfor (i Kap. 140): herom: »Naar Du har gennemgaaet Diademerne og Ziraterne, tag saa et Fad med Blyhvidt, revet godt i lidt opløst Lim, og overmal dermed Figurerne med en lille Pensel af Egernhaar efter de Linier, som Du har indridset med Naalen før Boluspaasætningen, men hvis Du ikke vil det, saa tag dit Jern og skrab Guldet bort, som ikke er nødvendigt og dækker Figurerne, dette er den bedste Metode.« Med Figurerne menes naturligvis kun de Steder, hvor disse efter Tegningen skal anbringes. I den friske Forgyldning prægedes derefter Ornamenter i Glorier m. m. og Bladværk med den saakaldte Stampa, hvorimod alt Basreliefarbejde, sikkert er udført paa Pladen i Bolus før Forgyldningen.

Cennini benytter følgende hvide Farver: Biacca, som betyder Blyhvidt; til Fresco derimod Bianco sangiovanni, der er renset Kalk. Det første anvendes kun paa Tavler.

Hans sorte Farver er Forbrændingsprodukter af Vinranke, Mandel- eller Ferskenkerner, eller Sod af Linolie; kun én Art benævnes som en fed Stenart. Besynderligt nok synes Cennini ikke at kende (eller anvende) Bensort (Elfenbenssort), som dog var kendt allerede af Plinius.

Den lange Række af de røde Farver begynder hos ham med Sinopia eller Porfyr, nærmest vor Brændte Okker. Lys Cinabrese er fremstillet af de reneste og skønneste Arter af Sinopia blandet med Hvidt. Cinabro (cinabrio) er Zinnober. Cennini advarer mod Forfalskninger med Teglstøv eller Mønje. Minio (Mønje) bør kun anvendes paa Tavler, da den let sværtes i Luften som andre Blyforbindelser. Amatisto (Amatito) er nærmest Engelskrødt. Sangue di dragone (Drageblod) er en mørkerød Harpixart, som Cennini med Rette advarer mod. Endelig har han en Lak, der *kan* være identisk med flere nu kendte røde Lakarter, men efter Ilgs Formodning har været en Gummiart, som man paa den Tid forstod fortrinligt at fremstille i Venezia og Firenze.

Af de gule Farver er Ocria (Okker) den første og vigtigste. Giallorino (Lysegult) er en Farve, hvis Herkomst ikke rigtig staar Cennini klart. Hvis den har været naturlig dannet, kan det have været, hvad vi kalder Neapelgult, har den derimod været kunstig, er der Sandsynlighed for, at det har været Massicot. Ogsaa denne Farve nævnes af Plinius. Orpigmento og Risalgallo er de bekendte Arsenfarver Auripigment og Realgar. Zafferano har det samme Navn nu:

Safran, der i vore Dage bruges meget lidt, og endelig er der Arzica, der som sine Forgængere er ganske uholdbar; den er efter Ilg lavet af Weid, et (gult) Farvetræ: Reseda Luteola.

De grønne Farver er naturligvis mange, men de fleste er kun Blandinger af forskellige blaa og gule Farver. Dog er Verde terra en selvstændig Farve, grøn Jord. Den anvendes overordentlig meget og omtales stadig; den er ogsaa udmærket holdbar, men har ringe Dækkraft. Om Verde azzurro siges, at den er naturlig, men at den ogsaa kan fremstilles af Azzurro della magna (og formodentlig Safran; herom siger han dog intet). En anden grøn Farve laves af Orpigmento og Indaco (Auripigment og Indigo), en tredje af Azzurro og Giallorino, en fjerde af Azzurro oltramarino og Orpigmento, men Spanskgrønt er sig selv og kaldes Verderame.

Endelig omtaler Cennini af blaa Farver den allerede nævnte Azzurro della magna; et af dens latinske Navne er Azurium almaneum: tysk blaat, vistnok det, vi kalder Bjergblaat. Den moderne er ikke lysægte, men der tales mange Steder om, at der findes uforanderlige Former af den. Dens farvende Egenskaber hidrører fra Kobber. Det synes, som om denne Farve ofte er bleven forvexlet med Azzurro oltramarino eller er bleven falbudt for denne langt dyrere Vare. Ultramarinen er vel kendt fra den senere Oldtid og har været vanskelig at rive; den var jo den højest skattede af alle Farver, men ogsaa den dyreste. Endvidere nævnes Indaco baccadio: Indigo fra Bagdad. Det er sikkert denne Farve, som omtales i Malerbogen fra Athos, hvorefter *Τζιμαρίομα*, der skal være det samme som Weid, koges med Egeaske og giver et fyldigt blaat Bundfald.

Hermed slutter Rækken af Farverne, hvorimellem der altsaa er flere Blandinger, men andetsteds giver Cennini Opskrifter paa andre Blandinger, nærmest til bestemt Anvendelse (f. Eks. til Haar og Skæg). Saaledes nævner han Verdaccio (i Siena kaldet bazzeo), der nærmest maa opfattes som den fra den Tid velkendte Skyggetone i de menneskelige Figurer. Cennini siger ofte: »Du laver Dig en verdaccio i flere Toner«. Hertil er formodentlig brugt Okker, Sort og Verdeterra, der lyses op med Hvidt. Ogsaa til Haar, Dragter, Arkitektur, ja endog til Vandstrømme bruges en Verdaccio. En Bissofarve er endnu mere varierende, den er den dybe Skygge. Hertil anbefales et Sted lige Dele af Azzurro oltramarino og Lak, et andet Sted Indaco og Amatisto i samme Forhold, dog kan den varieres i varm eller kølig Retning, og Cennini benytter ogsaa Ordet: bisso-

blaat. Endnu omtales Berettino eller Bigia. Cennini kalder den selv ubestemmelig. Der opgives 1/4 Unze Blyhvidt, saa meget som en Bønne Okker og 1/2 Bønne Sort, altsaa Graat; den kan naturligvis varieres meget. I Kap. 87 nævnes Farven Cienerognolo; det er vel efter Ordet at dømme Askefarve.

I det hele byder Cenninis Farver ikke paa synderlige Overraskelser, og Plinius meddeler os næsten den samme Række af Farver; dog er det vanskeligt at sige bestemt, hvad der kemisk set forstaaes ved disse Navne. Saaledes er Lak jo et meget vidt Begreb.

Først langt hen i Bogen forekommer Afsnittet om at male paa Tavlen. Cennini gaar dog ud fra, at Læseren allerede har læst den tidligere Del om Frescomaling, ellers forstaar man ikke, at han anbefaler at begynde med Landskab og Arkitektur, derefter Dragter, særlig de lakrøde, og endelig tilsidst Ansigter, Hænder og Fødder. Formodentlig tænker han sig Billedet undermalet og taler om den sidste færdiggørende Gennemmaling. Allerede i Kap. 85 taler han om at male Bjerge, hvortil han benytter en Verdaccio af Sort, Okker og Hvidt, det fjerne mørkere og det nære lysere. Senere omtaler han, hvorledes man bør male disse Ting efter en Opstilling af Sten o. l. Denne Fremgangsmaade skal være benyttet saa sent som af Meissonnier. I Kap. 86 tales om at male Træer, Urter og Grønt. »Naar Du vil udsmykke saadanne Bjerge med Buske, Træer og Urter, saa udfør Stammen med sort i Tempera, hvilket ikke godt lader sig gøre i fresco; og tilbered derefter en Farvetone for Bladene af mørkt grønt eller blot verdeazzurro, thi verdeterra er ikke godt, og gør dette Arbejde godt tykt. Gør derefter en grøn med giallorino, som bør være noget lysere; og gør stadig færre Blade, jo nærmere Du kommer til Toppen. Toucher saa de lysere Punkter paa Toppen med giallorino, og Du vil se Træerne og det grønne fremstaa i sin Skikkelse, men først, efter at Du har udført Træerne med sort ved Roden og nogle Grene, kan Du lade Løvet udfolde sig for oven, og derefter Frugterne, og paa det grønne henstrø nogle Blomster og Smaafugle.«

Man ser paa vort Billede, hvorledes Mesteren har haft ondt ved at arbejde de genstridige grønne Farver ud fra Klippernes Verdaccio Toner, ogsaa hvorledes han har paasat sin Verdazzurro tykt for at faa den til at dække og gøre sig gældende. Det korte Kapitel 86 er saa at sige alt, hvad Cennini har at berette om Landskabs-Kunsten. Det følgende Kapitel handler om at male Arkitektur og er

næsten lige saa knapt; vor Maler er da heller ikke naaet vidt i Perspektiven; det sés tydeligt paa Forholdene i Sarkofagen. Det synes, som om alt saadant er underordnet og at Figurerne har hans største Interesse. Han opstiller som Hovedregel for al Maling, at man tilbereder Skalaer af Toner, en Skala for Lysene og en for Skyggerne. Hermed maler han da paa Undermalingen, idet han gør hver Tone færdig for sig for derefter at tage fat paa den næste. Denne Fremgangsmaade er ogsaa benyttet langt senere og med Oliefarver. Saaledes satte C. W. Eckersberg ogsaa Farvetoner op paa Paletten, gullige til Panden, rødlige til Kinder og Næse og grønlige til Hagepartiet o. s. v., og mange andre er gaaet frem paa samme Vis. Cennini beretter dog om, at hvis Resultatet ikke bliver tilfredsstillende, kan man med Vand bortvaske den friske Temperafarve, saa ofte man vil, til man opnaar det bedst mulige Resultat. Det maa erindres, at vort Maleri er malet med Temperafarver. Cennini taler i det hele taget kun om Temperafarver, naar han beskriver, hvordan man maler paa Tavler. Ganske vist taler han ogsaa om at rive Farverne i Olie »som de Tyske bruger meget«, men dels synes dette mest at gælde for Maling paa Mur eller grovere Ting, og dels tyder hele Beskrivelsen paa, at Cennini ikke her taler om egne Erfaringer, selv om man paa hans Tid virkelig var begyndt at male med Oliefarver ogsaa Syd for Alperne. Temperafarverne paasættes vel nok mest dækkende med tyk Farve, men da Vandet og den ringe Mængde Æggestof, som er Bindemidlet, ikke fylder som den fede Olie, virker Farvelaget tyndt, og da det naturligvis ogsaa kan males helt laserende paa Akvarelmaner, undrer det ikke, at de fleste Billeder, der er malede al tempera, virker anderledes end Oliefarvemalerier. Maleren har Vanskelighed med at male den ene Tone ind i den anden, saa Overgangen ofte klares ved at benytte Penselstrøgene som en Tegnemaner. Man maler sikkert over og over Gang paa Gang med mere eller mindre dækkende Farver, og det ser ogsaa ud, som om det har været vanskeligt at faa tilstrækkelig »Corpus« i Farverne, saa at Temperabillederne let kommer til at staa som et Mellemled mellem Olier og Akvarel.

Hvad vort Billede angaar, kan der strides om, hvilke af de ikke lysægte Farver der er benyttet til de nu saa godt som affarvede Toner i Dragterne (de gulgraa), men alle maa være enige om, at den blaa Farve, den herlige Ultramarin, endnu har en straalende Kraft og Skønhed. Madonnas sorte Kappe er paa vort Billede malet virke-

lig sort; at det har været tilsigtet, kan man se af dens violetlige Skær, der er særegent for den sorte Farve, som Cennini omtaler som fremstillet af brændte Ferskenkerner eller Mandelskaller. Madonnakapperne har ellers altid et blaaligt Skær, hvor sorte de end kan synes at være (Azzurro della magna), men her har Maleren sikkert villet male en Sørgekaabe. Kun meget faa Exempler kender jeg herpaa fra denne Tid; først langt senere hænges den sorte Kappe om Guds Moders Skuldre. Den røde Dragt til Venstre har aabenbart været mere lakrød, og hele Billedet har uden Tvivl oprindeligt været langt mere broget, end det nu virker; men Tidens Afblegning af Farverne har sikkert ikke gjort det mindre skønt.

SVEND RØNNE

Det Karel v. Manderske Familiebillede.
Kunstmuseet.
Tidligere i Kunsthalle, Hamborg.

MALERI- OG SKULPTURSAMLINGENS TILVÆKST FRA JULI 1925 TIL 1929

Som det fremgaar af den følgende Oversigt, har den særlig glædelige Interesse for Museet, der giver sig Udslag i Gaver til dets Samlinger, stadig været meget levende. Det er et betydeligt Antal Kunstværker, der ved testamentarisk Bestemmelse eller paa anden Maade er skænkede til Maleri- og Skulptursamlingen. Med de Køb, der har kunnet foretages for Museets Statsbevillinger og Ny Carlsbergfondets Tilskud, naar Antallet af Erhvervelser i det Tidsrum, der her behandles, op til over 100, et Tal, der dog ingenlunde betyder en Rekord. Heller ikke paa Pengegaver fra Private til Indkøb har det manglet. Saaledes har afdøde Kontorchef V. Jersild og hans efterlevende Hustru oprettet et Legat, der skal anvendes til Erhvervelse af Arbejder af Kunstnere, som ikke er født senere end 1885. Giverne hører ikke til dem, der har været Offentligheden kendte som Kunstelskere eller Samlere. Saa meget højere bør deres Gave værdsættes, som den vel kan fortolkes som en fint tænkt Gengæld for den Glæde, deres Besøg i Museet har bragt dem.

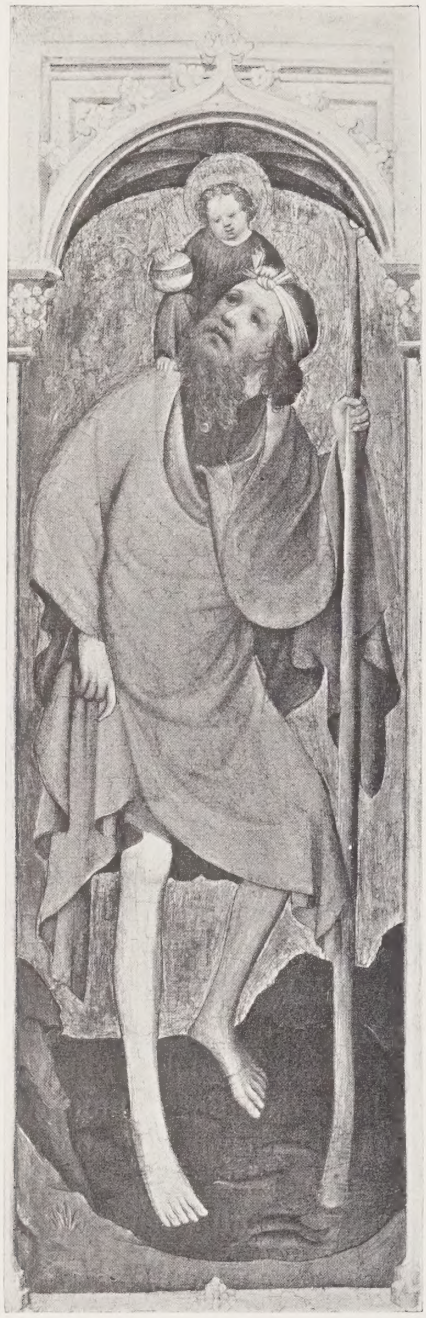
Ogsaa en anden Pengegave skal i denne Forbindelse kortelig berøres, selv om den først er tilgaaet efter den Tid, der her behandles: Ingeniør Rumps og Hustrus to meget betydelige Fond til Forøgelse af Ingeniør Rumps Gave af hans Samling af moderne fransk Kunst. For denne Gave vil Aarsskriftets næste Bind bringe en Redegørelse.

Alle de mange, der saaledes har bidraget til Samlingernes Vækst, bringes herved Museets hjærtelige Tak.

MALERKUNST

I

Det er selvsagt de ved Ny Carlsbergfondets store Understøttelser muliggjorte Køb af Tizians Mandsportræt og det lille florentinske



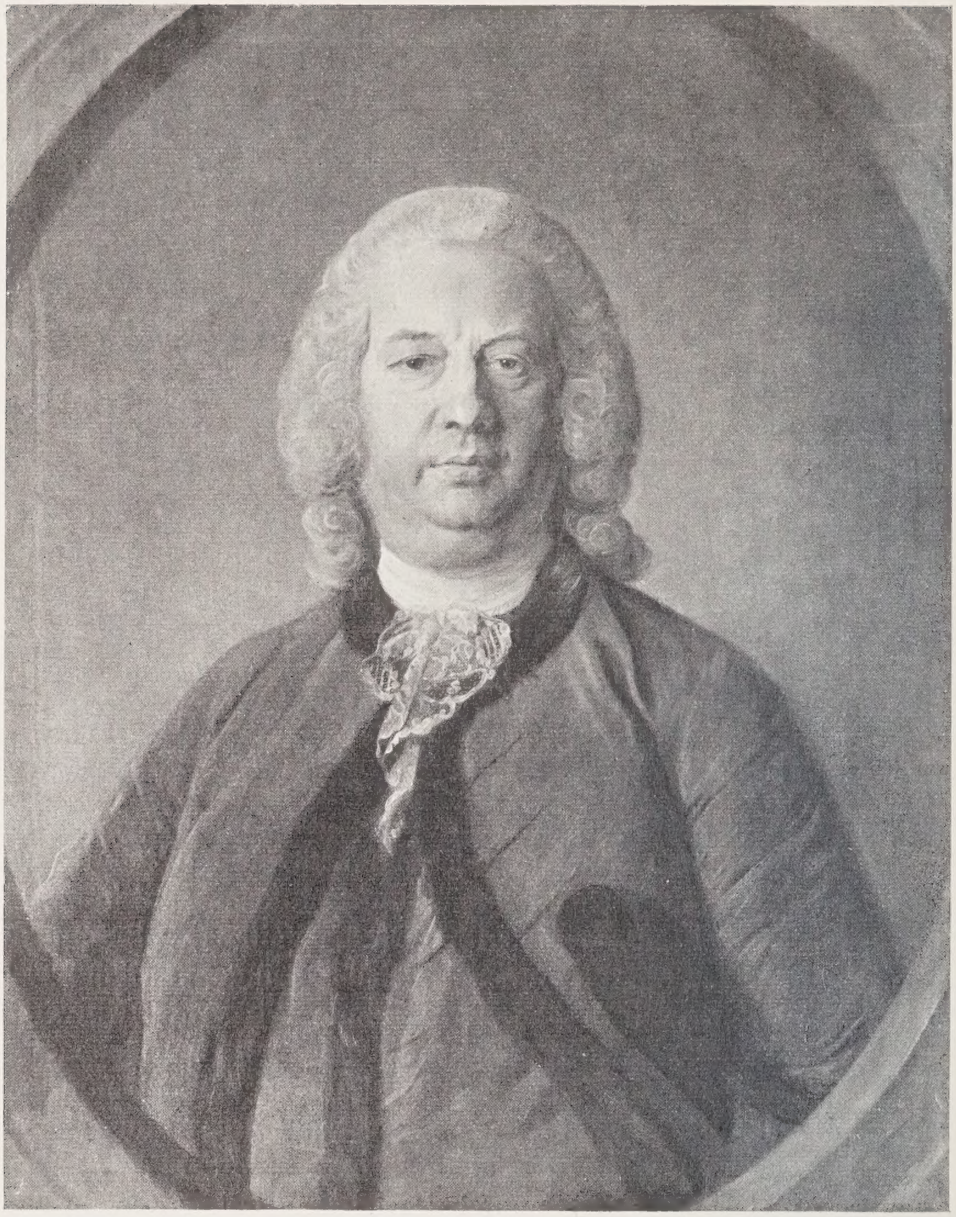
Kølnsk. Beg. af 15. Aarh.

Predella-Billede, der særlig præger Tilvæksten af fremmed Malerkunst. Begge Billederne har andetsteds i dette Bind faaet deres særlige Omtale. Men ved Siden af disse Erhvervelser formaar de Gaver, Museet har modtaget fra den Kreds af interesserede og trofaste Venner, der udgør vor Museumsforening, at hævde sig paa en meget smuk Maade. Takket være Foreningens Bestyrelses store Forstaaelse af Museets særlige Forhold har den kunnet forskaffe det Kunstværker, der — mere eller mindre kostbare — alle har været af megen Betydning og, hvert paa sin Vis, raadet Bod paa følelige Mangler.

Saaledes har Foreningen skænket et lille kølnsk Maleri fra Begyndelsen af det 15. Aarhundrede: Den hellige Kristoffer med Kristusbarnet. Det er jo kun et enkelt, beskedent Led af et større Alterværk, men med sin fine udprægede Stil er det en god Prøve (vist den eneste, ialfald den bedste, her i Landet) paa gammel kølnsk Malerkunst fra en udmærket og kunsthistorisk interessant Periode. Det er et Billede, man vel tidligere vilde have tilskrevet den engang saa navnkundige Mester Wilhelm, som den nyere Forskning har reduceret til foreløbigt ikke at være meget mere end et Navn fra Gildebøgerne og en Kronikørs Beretning. Vort Billede tilhører en Tid, der ligger et kvart Aarhundrede senere end Mester Wilhelms, den Tid, hvor den Mester Hermann, der ægtede Mester Wilhelms Enke og dermed overtog hans Værksted,

øvede sin Kunst. At denne Hermann skulde være identisk med en Herman de Coulogne, der arbejdede for Hertug Filip den Dristige af Burgund i Dijons Chartreuse er vel kun en Hypotese, som Curt Glaser (i sin »Altdeutsche Malerei«, München 1924) dog kalder fristende. Navneoverensstemmelsen falder i hvert Fald i Traad med, hvad der nu er almindelig erkendt, at det blev Malerskolen i Dijon, der for en Tid skulde give Forbillederne for særlig det vestlige og nordlige Tysklands Kunstcentrer. Det paa en Gang næsten elegante og dog saa djærve i vort Billedes Stil er betegnende for Sted og Tid; Kompositionen med dens Tilpasning til det lange, smalle Format er meget sindrig, Farvevirkningen smuk og kraftig. Karakteristikken af Kæmpen, der saa trohjærtet og forundret ærbødigt drejer Hovedet mod sin overraskende Byrde, som i sin Tryghed ser helt godmodigt sarkastisk ud, og den nydelige Skildring af Karper og Foreller, der smutter om hans Fødder, giver hele Scenen en Stemning af Romance, der saa ægte og smukt afspejler tysk Gemyt.

En anden Gave fra Museumsforeningen tilhører et Omraade, som vi, i Forhold til vort Naboland Sverige, kun har sparsomt repræsenteret, selv om vi sammenregner alt, hvad der er spredt paa mange forskellige Steder: Fransk 18. Aarhundredes Malerkunst. Ved en særlig Overenskomst overtog Foreningen fra Universitetsbiblioteket J.-B. Perronneaus Portræt af dansk Konsul i Bordeaux Frederik Hansen de Lilliendahl. Det er forsaavidt godt kendt, som det er optaget i Mario Krohns Værk om Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18. Aarh. og Vaillats og Ratouis de Limay's Monografi om Perronneau ligeledes bringer en Gengivelse og en Notits om det (i 2. Udgave, 1923), men vi skylder Universitetet Tak for dets Forstaaelse af, at Billedet bør være tilgængeligt for Offentligheden under Forhold, som kun et Kunstmuseum kan frembyde. Thi det hører til den bedste Del af Perronneaus forholdsvis faa Malerier. Han arbejdede jo overvejende i Pastel, hvad der undertiden præger hans malede Portrætter. Det spores næppe i vort Portræt; det er overlegent og frit i Behandlingen, smukt i Farvevirkningen med Dragten, hvis dæmpede Rødt gaar hen mod Karmoisinrødt, hvortil den sorte Hat og Skindbesætningen staar saa udmærket, og den brunliggraa Baggrund med en Tone af rødt, mod hvilken Hovedet med den graa Paryk fremhæves fint. Det er dertil et stateligt Portræt, der virker som noget over naturlig Størrelse, med en lidt stiv, fuldstændig en face Holdning, som passer godt til



J.-B. Perronneau: Portræt af Konsul i Bordeaux Frederik Hansen de Lilliendahl.

Modellen. Han har sikkert ikke været nogen aandfuld eller livlig Mand, dette Medlem af en dygtig helsingørsk Handelsslægt, der i adskillige Aar havde haft nøje Forbindelse med Frankrig. Han har kendt sit Værd og sagtens heller ikke ønsket at blive portrætteret som andet end det, han aabenbart var, en klog og myndig For-

Joseph Vernet: Aftenlandskab. 1770.

retningsmand, der erhvervede sig sit Adelsskab — mod at stifte nogle Legater — hovedsageligt af den Grund, at det var nødvendigt for ham, for at han kunde overtage nogle franske Adelsgodser. Mario Krohn antager, at Portrættet er malet i 1767 eller 69, da Perronneau besøgte Bordeaux i disse Aar og det udviser store Ligheder med hans Portrætter fra 60'ernes Slutning. De to franske Forfattere udtaler sig ikke derimod. Det har jo for os altid en yderligere Interesse ved Portrætter af udmærkede fremmede Kunstnere, at de forestiller Danske. Maaske findes der blandt Perronneaus Billeder af unavngivne Personer Portrætter af andre af Slægten Hansen (Lilliendahl), da en Nevø af Frederik H. de L., Jacob Herman Hansen († 1773) var Vicekonsul i Bordeaux og en Friedrich Fritz, der havde ægtet sidstnævntes Søster, ogsaa blev Konsul dér og ligeledes optoges i Adelsstanden med Navnet Lilliendahl for som Onklens Arving at kunne overtage dennes franske Godser (se L. Bobé: Helsingør II. S. 363).

Endnu et fransk Maleri fra det 18. Aarhundrede er tilgaaet Museet gennem Foreningen som Gave fra Direktør Helge Jacobsen: et smukt Landskab af Joseph Vernet, dateret 1770. Det er et meget typisk, og godt, Billede af denne overordentlig produktive Kunstner,

endskønt det, saavidt man kan se, ikke findes i Florence Ingersoll-Smouse's store Monografi med dens Katalog, der angiver over 2000 Malerier. Det vilde vel, i Stil med Titlerne paa Vernets Billeder, have været benævnt »*paysage-marine: blanchisseuses et pêcheurs*«, selv om det er et Flodlandskab, og med Tilføjelsen: *coucher de soleil*, da det efter sin hele Stemning snarere er Aften end Morgen. Joseph Vernet hørte ikke til sin Tids meget store Kunstnere, kunde heller ikke vie sine mange Billeder lige stor Omhu. Der er unægteligt noget glat og haardt i Behandlingen af vort, men ved Siden heraf en dekorativ Stil og Holdning i saavel Farver som Komposition, der gør det til en meget velkommen og værdifuld Erhvervelse for Museet.

En venlig Hensyntagen fra Hamborg Kunsthalle's Side har sat Museet i Stand til, for egne Midler alene, at erhverve endnu et vigtigt Værk af gammel fremmed Kunst, som man maaske dog vil foretrække at regne for dansk Kunst. Det er det kendte »Karel van Manderske Familiebillede«, et særlig udmærket Arbejde af den hollandske Maler, der blev en saa god kjøbenhavnsk Borger. Personerne paa Billedet, foruden dets Maler, menes at være hans Hustru Maria Fern og hans Moder, Tapetmageren Karel v. Manders mandhaftige Ægtefælle Catarina van Rooswijck, hvis det da ikke er hans Svigermoder. Det er et menneskelig set meget indtagende Billede, denne glade Skildring af den livfulde Kunstner, af den gamle Dame, der befinder sig saa vel i Familiens Midte, og den elskværdige unge Kone. Alt tyder paa gode Kaar og Billedet minder med sin Stemning om samtidige flamske Maleres Familiebilleder. Karel van Mander var en god Hollænder, der ikke var upaavirket af sin Landsmand Rembrandt, hvis Atelier han havde besøgt, men vort Billede viser en sydligere Stil, som han vel havde tilegnet sig under sit Ophold i Italien. Nogen stor Kunstner var van Mander jo ikke, han stod langt under saa mange af sine samtidige Landsmænd, overtræffes vel ogsaa ofte i malerisk Effekt af Svogeren Wuchters. I vort nyerhvervede Billede viser han sig fra sin bedste Side. Stilen er virkelig verdensmæssig, ikke provinsiel, Kompositionen og hele Arrangementet vellykket, de meget dominerende sorte og blaa Farver staar smukt og virkningsfuldt sammen, og Penselbehandlingen er næsten overalt fri og flydende. Det er noget af en Oprejsning for den dygtige Maler, at ogsaa Hamborg Eksemplaret af dette Billede er kommet her til Landet. I sin Omtale af Frederiksborgmuseets Eksemplar sætter Otto Andrup Billedets Tilblivelsestid til

ca. 1640. Det synes at passe med v. Manders Alder (ca. 30 Aar; man kender dog ikke hans Fødselsaar, men mener, han er født ca. 1610). Billedet er maaske malet i Anledning af Brylluppet, og den gamle Dame er da snarest hans Svigermoder.

Tilsidst skal nævnes en lille venetiansk Karnevalsscene, som Museet kunde erhverve for en moderat Pris. Den staar i Stilen Gio. Dom. Tiepolo nær og er i al sin Beskedenhed en ret oplysende Prøve paa sin Genre.

II

Den særlige Afdeling inden for fremmed Kunst, som Finsk — Islandsk — Norsk — Svensk Kunst danner, har ogsaa haft Tilvækst baade ved Gaver og Køb.

Prins Eugen af Sverige havde for nogen Tid tilbage paa Henvendelse givet Løfte om til sin tidligere Gave af »Vinterliggare« at føje endnu et af sine Malerier og har indfriet det ved at skænke sit Billede »Den hvita båten«, fra 1906. Ogsaa dette Maleri viser Kunstnerens fine poetiske Opfattelse af sit Lands ejendommelige Skønhed.

Grosserer Tetzen-Lund, der allerede tidligere gennem Foreningen for Nutidskunst har vist Museet megen Velvilje, har skænket 3 Malerier, hvoriblandt det betydelige og værdifulde Billede af Edvard Munch »Hjemvendende Arbejdere«, fra 1914, det tredje større repræsentative Arbejde, Museet nu besidder af den store norske Maler. Endvidere et anseligt Selvportræt af Ludvig Karsten (Motiv fra Kongens Nytorv, 1920) og et Billede af Henrik Sørensen: En Skuespillerinde.

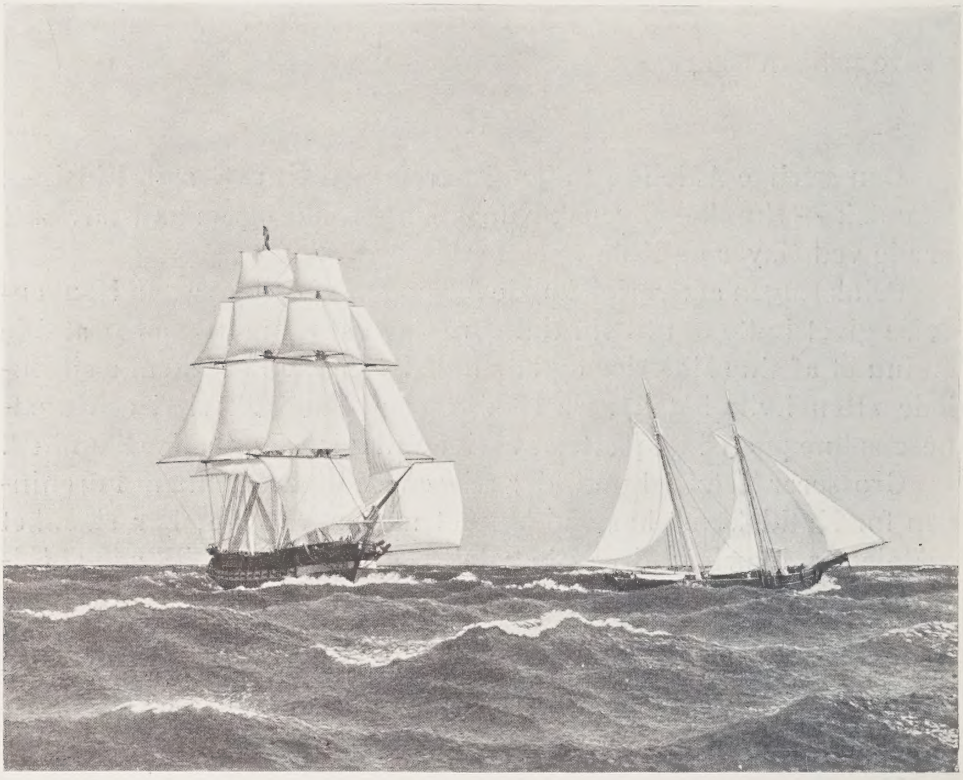
Her maa desuden, da Maleren er norsk, nævnes en Gave af ganske særlig Karakter: Arne Lofthus' Portræt af Karl Madsen, som en Kreds af Kunstvenner har skænket til Minde om den Mand, hvis Arbejde ved Museet gennem henved 30 Aar har betydet saa overordentlig meget for dets Samlinger og dets Anseelse.

En vigtig Erhvervelse ved Køb var Karl Isaksons Selvportræt, fra 1907—08, meget smukt i Tonerne, alvorligt og fornemt i Holdningen og med en egen fin Selvkarakteristik af Race og Nerve.

Ligeledes ved Køb er Rækken af vore Chr. Krogh-Billeder forøget med en mindre Skitse »Sigrun«, fra 1913, og paa Den Islandske Udstilling i 1927 erhvervedes 4 Billeder: Jón Stefánssons »Lavamark« og »Stilleben«, Kristín Jónsdóttir Stefánssons »Herdubreid« og Juliana Sveinsdóttirs »Fra Fljótshlid«.

III

Langt den største Del af Malerisamlingens Tilvækst er ganske naturligt dansk Kunst. Allerførst bør nævnes den Cohen'ske Gave ikke alene paa Grund af dens Betydning, men ogsaa paa Grund af den sjældent generøse Maade, hvorpaa den blev skænket, idet Gi-



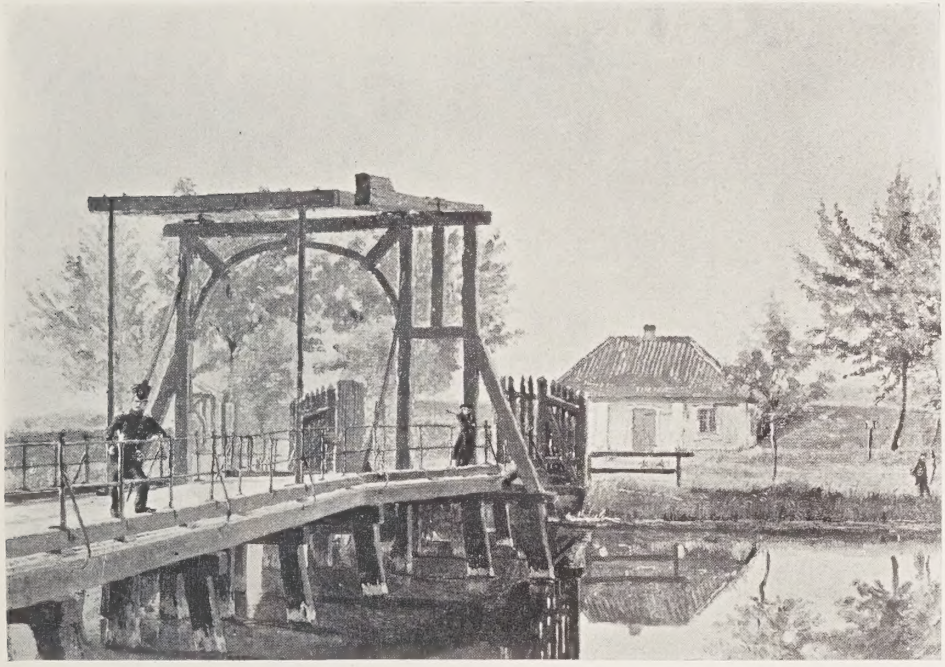
C. W. Eckersberg: En Kaperskonnert, der undløber en den forfølgende Fregat.

verne, Vekselmægler Martin Cohen og Hustru, for Aar tilbage tillod Karl Madsen at udpege alle de Billeder af deres Samling, Museet kunde ønske. Efter den længstlevende af Giverne, Fru Cohens Død er der nu tilgaaet det ikke mindre end 10 Billeder af Eckersberg, Rørbye, Købke, Marstrand, P. C. Skovgaard, Vilh. Kyhn, Viggo Johansen og Joakim Skovgaard.

Eckersbergs Billede er det kendte »En Kaperskonnert, der undløber en den forfølgende Fregat«. Museet har mange udmærkede Søbilleder af Eckersberg, men hvem vil ikke glæde sig over sammen med disse ogsaa at kunne se det nytilkomne smukke Billede, hvis Æmne er saa dramatisk spændende. Emil Hannover har i sin Mo-

nografi (Side 256 ff.) givet en smuk Vurdering af det og en Forklaring af Foregangen paa Grundlag af en Koncept af Eckersberg selv. Det er en hel lille Fortælling, der virker som et Udsnit af en Marryatsk Roman.

Museet har ogsaa — takket være ikke mindst Mario Krohns Forudseenhed og Gaver — mange fortrinlige Købkebilleder, men



C. Købke: Parti af den nordre Kastelsbro.

alligevel har det Cohen'ske Studie »Parti af den nordre Kastelsbro«, fra ca. 1837, sin Mission ved Siden af disse. Lad være, at det er noget forvasket i Luften, det lille Billede er dog saa lystindrende, saa friskt og dejlig stemt i Farverne som knapt noget af de andre Landskaber. Rørbyes Billede er et udmærket Studie fra Athens Akropolis, fra 1844, som Museet meget trængte til. P. C. Skovgaard er repræsenteret ved en meget smuk Studie fra Møens Klint fra 1850 og et maaske lidt vel grønt Landskab, fra Udkanten af en Skov med en Blegeplads, dateret 1858. Hertil kommer saa Marstrands Studie fra Rom »En Charlatan, der sælger Blankesværte«, Vilh. Kyhns: Sommerdag ved Bisholt, fra 1897, et tidligt Arbejde af Viggo Johansen: Moder og Søn. Interiør fra et Fiskerhus, 1879, og to Billeder af Joakim Skovgaard: et Landskab fra 1888 og »Marked

i Sorø«, fra 1893. Som man vil sé, en meget værdifuld og efter dens Form sjælden Gave.

Cand. jur. Vilhelm Krag testamenterede Museet et Landskab af Eckersberg: »Prospekt i Lyngby«, en Marstrand: »En ung Pige gaar til Karneval, Rom« og et Billede af Constantin Hansen: Parti af det

C. W. Eckersberg: Prospekt i Lyngby.

Indre af S. Lorenzo fuori. Særlig velkomment for Museet var Eckersbergs nydelige Billede, der er fra før hans store Rejse, en Tid, fra hvilken Museet besynderligt nok endnu ikke ejede noget Landskab af ham.

Den Købkeske Familie har tidligere vist Museet stor Interesse; som det vil erindres, havde Peter Købke testamentarisk tillagt det Ret til af hans Efterlandskaber at udtage to af Faderens smukkeste Studier til en saa lav Pris, at de næsten kunde kaldes Gaver. Hans for nylig afdøde Søster, Frøken Juliane Købke, testamenterede os sin Arv af Faderens Billeder: Portrætterne af hans Hustru (Krohn

No. 130), af Svigerinden Fru Emilie Krohn (Krohn No. 129) og af Sønnen Peter Købke (Krohn No. 199), hvortil kommer en Kopi efter et pompejansk Maleri: En Vagtel ædende af et Aks.

Rækken af værdifulde Gaver af ældre dansk Malerkunst er ikke udtømt hermed. Særlig velkommen er Ny Carlsbergfondets Gave af Jørgen Roeds Billede af Ribe Domkirke, der tidligere tilhørte Kunstforeningen. Skønt man kun kan finde det rigtigt, at Fondet ved Fordelingen af de fra Foreningen overtagne Billeder i høj Grad betænkte Provinsmuseerne, vil sikkert alle være enige om, at denne Perle af dansk Arkitekturmaleri hører hjemme dér, hvorhen den nu er kommet.

Folkskollärare Herman Nilsson, Yxenhult i Sverige, har allerede nu overgivet Museet tre Billeder af Marstrand, som han og hans afdøde Hustru, der var af dansk Slægt, havde testamenteret det: Portrætter af Etatsraad M. L. Nathanson fra hans ældre Dage, af hans Søn Pastor Jacob Nansen og dennes Hustru Emma, f. Schlegel, der tjente Marstrand som Model til Barselkonen i hans bekendte »Barselstuen«.

Endelig modtog Museet som testamentarisk Gave fra Prokurist Alexander Mariboe og Hustru P. C. Skovgaards Portræt af førstnævnte, et sent Arbejde af Kunstneren fra 1872, som er afbildet og særlig omtalt i Joakim Skovgaards Artikel om Faderen i Aarsskriftets Bd. VII.

Med Direktør Helge Jacobsens Gave af Willumsens »Trianabroen i Sevilla«, 1913, er vi ovre i vor nyere Malerikunst, hvor vi ogsaa med Tak kan notere en Række Gaver; saaledes fra Dr. Alfred Bramsen (Giverens Portræt, malet af N. V. Dorph, 1925), fra Kunsthandler C. Foltmar (testamentarisk Gave af et Efteraarslandskab af Th. Niss, 1872), fra Frøken Angelica Hansen (testamentarisk Gave af 2 mindre Landskaber af C. A. Kølle), fra Generalkonsul Johan Hansen (et Nature morte af Karl Jensen, 1883), fra Marie Lehmanns Legat, ved Redaktør Ove Rode (Einar Hein: Portræt af Kunstnerens Datter som lille Pige, 1912), fra Grosserer Tetzen-Lund (et Nature morte af Georg Jacobsen, 1923), og fra Maleren M. Therkildsen (to af Kunstnerens egne Studier, som Museet har udvalgt i Henhold til hans Testamente).

Museets Erhvervelser ved Køb omfatter saagodtsom hele vor Malerkunsts Tid.

Af Abildgaard er tilkommet en Grisaille, Allegori paa Indføds-

retten: En liggende Løvinde, vagtsom og truende, med tre diende Unger, efter Leo Swane uden al Tvivl et Forarbejde (som dog maaske ikke blev anvendt) til Grisaillen over det af de store Dekorationsbilleder til Christiansborg Slot, der fremstillede Chr. VII.s Regering. Den er fortrinlig i Kompositionen, i meget smukke graa og brune Toner og kraftig i Penslen.

Samlingen af Jens Juels Arbejder er blevet forøget med et Portræt af Dronning Caroline Mathilde, der for nogle Aar siden dukkede op paa en Auktion i London. Paa Billedets Bagside fandtes, nu dækket af nyt Lærred, en Paaskrift om, at det var malet af Jens Juel i 1769. Det er en af de Paaskrifter, man er tilbøjelig til at skænke Tiltro og man bestyrkes deri, ved at der i Dronningens Kasseregnskab findes en Regning af 27 Febr. 1769 fra Juel af følgende Indhold: Efter Ds. M.s allernaadigste Betaling haver ieg forfærdiget Allerhøyst bemelte Ds. K. M.s Dronning Carolina Mathildas Portrait ad vivam pinxit og dertil ladet forfærdige en moderne forgyldt Ramme med Kongelig Krone over .... 80 Dlr. I ligemaade efter a. n. ste Betaling afcopieret dette af mig forfærdigede Original Portrait 2de Gange og til Hendes Naade Fru Oberhofmesterinden afleveret à St. 40 Rd. ..... 80 Dl. (Dr. L. Bobé har venligst givet mig Afskriften af Regningen og gjort mig opmærksom paa, at der paa et enkelt Punkt har indsneget sig en Fejl i de Oplysninger, han efter den har givet i sin Artikel om Portrætter af Dronning Caroline Mathilde og Struensee i »Kunst«, 5. Aarg.)

Hvad enten det nu er vort Billede, Regningen angaar, eller ikke, er det uvist, om vort Eksemplar er en »Original« eller kun »afcopieret«. Ved Portrætter af højtstaaende Personer bør man altid være forberedt paa, at der kan eksistere andre, maaske bedre Eksemplarer. At det ikke er helt saa iagttaget og omhyggeligt udført i Enkelthederne, som Juels bedste Billeder fra denne Periode ellers er, kunde, ligesom maaske ogsaa Manglen paa Signatur, tyde paa, at vi kun staar overfor en Gentagelse, der dog helt igennem maa være udført af Juel selv. Thi det er et udmærket smukt Billede, der, selv om det kun havde været et Portræt af en ukendt, vilde have været Museet velkomment som en Repræsentant for en Klasse af Juels Herre- og Dameportrætter, vi hidtil ikke har ejet noget Eksempel paa. Man kunde kalde dem »de blaa Juel'er« efter Dragterne paa disse Billeder, der navnlig forekommer i 70'ernes allerførste Aar; saaledes flere Portrætter af den Løvenskjoldske Slægt. At vort Bil-

Jens Juel: Dronning Caroline Mathilde. 1769.

lede forestiller Dronning Caroline Mathilde, gør det naturligvis ikke mindre interessant. Meget længe havde Dronningen ikke været her i Landet, men de første Tilsidesættelsens Aar var dog forbi. Fortrykt og ulykkelig ser hun ikke ud, hun har vel snarere et Udtryk af Livsbegær, der maaske ikke virker helt tiltalende. Om en mindre sympatisk Opfattelse af hende fra Juels Side kan der dog

næppe være Tale. Han var fin og godhjærtet som faa og saa gærne det bedste i sine Medmennesker.

En anden Nyerhvervelse af Juel er en af hans smukke og sjældne Skitser: To Smaapiger ved Blomsterplukning i en Have. Kobberstiksamlingen ejer to nydelige Rødkridtstegninger til samme Billede, der aabenbart maa være det, som i 1794 var udstillet paa Charlottenborg-Salonen (som No. 38) under Titlen »Tvende Døttre af Hr. Pingel fra Tranquebar paa et Stykke i fuld Størrelse« og 1828 (som No. 53) i Kunstforeningen: »Tvende unge Piger fra Ostindien (Døttre af Generalconsul Pingel) samle Blomster i en Have; malet mellem 1792 og 94. Tilhører Fru Generalconsulinde Pingel«. Hvor Billedet nu er, synes ukendt, men hvis det endnu eksisterer, kommer det nok for en Dag under vor Tids ivrige Søgen efter Kunst.

Af Eckersberg kunde Museet paa en Auktion erhverve et Fragment af et Studie til Altertavlen paa Jarlsberg (fra 1814): De tre Kvinder ved Kristi Grav Paaskemorgen. Den var et Fragment, allerede da den solgtes paa Auktionen efter Eckersberg, og dens Opholdssted var Hannover ukendt, da han skrev sin Monografi, ligesom han kun kendte Altertavlen gennem Fotografi. Studien synes i Kompositionen at have haft Fortrin fremfor Alterbilledet, hvori Englens Figur næppe gør nogen heldig Virkning, men dens bedste Egenskab er dog dens smukke rene Farver og den ualmindelig lette og friske Behandling.

Det er det eneste Eckersbergbillede, Museet i disse Aar har kunnet erhverve ved Køb; overfor to andre meget ønskværdige Billeder, der kom frem paa Auktionen over en større Herregaardssamling, maatte det paa Grund af Priserne resignere og trøste sig med, at det er meget, og meget af det bedste, af vor ældre Malerkunst, der, naar man regner den Hirchsprungske Samling med, allerede er i offentligt Eje, og at Museer lever længe. Altid gælder denne Trøst dog ikke; der kommer jævnlig Billeder frem, som Museet bør sikre sig straks, hvis det blot ligger indenfor Mulighedens Grænse.

Af et saadant vigtigt Billede havde afdøde Grosserer Oscar Wandel gjort Museet Erhvervelsen let, idet han havde bestemt, at det udmærkede Forarbejde af Wilh. Marstrand til Collegium politicum fra »Den politiske Kandestøber«, som han i sin Tid havde skænket Kunstforeningen, skulde tilbydes Museet først og til en meget lav Pris, hvis Foreningen nogensinde skulde ønske at afhænde det.

Skønt Beløbet ikke kunde spille nogen synderlig Rolle for den, var Kunstforeningen, da den solgte Hovedparten af sin Malerisamling, dog saa imødekommende over for Museet at lade det overtage Billedet, som det allerede i en Række af Aar havde haft i Depositum.

Til de mest betydende Erhvervelser hører to ufuldendte større Billeder af Jørgen Sonne. Da Sonnes Hovedværk, Frisen paa Thor-

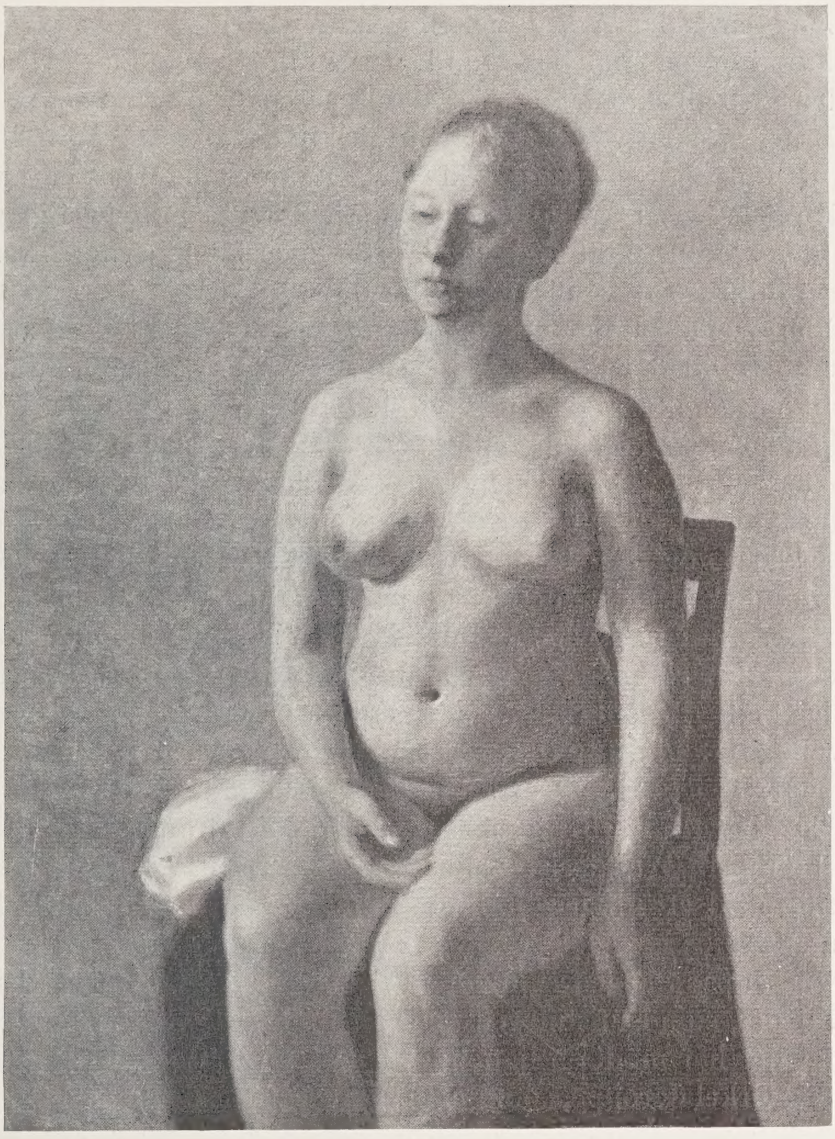
Jørgen Sonne: St. Hans Blus ved en Kæmpehøj.

valdsens Museum — eller dog den bedste Del deraf — synes at gaa sin uafvendelige Undergang i Møde, og det kun er et Tidsspørgsmaal, hvornaar den alene vil eksistere i Gengivelser, er alt det fra hans Haand, der stærkest og renest viser de samme store, indenfor vor Kunst saa mærkelige Egenskaber, af største Interesse.

Mange af hans Billeder ejer de Grundelementer, som gør Frisen til det store Værk, den er, men Virkningen, Værdien af dem er i høj Grad forringet ved den endelige Gennemførelse. Det ene af de nytilkomne Billeder er det kendte »Julemorgen ved en Landsbykirke«, der længe har været i Museet som Depositum. Det er tilstrækkelig udført til at lade Kompositionen træde frem i sin fulde Skønhed og Stemning baade i Linie- og Lysvirkningerne, men ogsaa opgivet tidsnok, til at ingen Enkeltheder forstyrrende bryder

Michael Ancher: Pigen med Solsikkerne.

den plastiske Ro, den fribaarne Holdning i Figurerne, Billedet har fælles med Frisen. Det samme gør sig, med al Forskel, gældende i det andet Billede: St. Hans Blus ved en Kæmpehøj, et Billede med stor Flugt og Fart i Skildringen, men dog med en naturlig Anstand, en grandezza kunde man maaske sige, hos de fleste af Figurerne, selv hos dem, der er stærkt i Bevægelse. Det gør paa en mærkelig Maade Kompositionen paa samme Gang livfuld og monumental. En Sammenligning med det færdige, meget ændrede Billede med samme Æmne fra 1860 viser, hvis man kan dømme efter Fotografi, en forbavsende Opgiven paa næsten alle Punkter af det gode for det ringere.



Vilh. Hammershøi: Nøgen kvindelig Model.

Ogsaa et af Sonnes ikke hyppigt forekommende Landskabsstudier fra Italien har Museet haft Lejlighed til at købe, ligesom Ernst Meyers Billeder har faaet en Forøgelse i en Studie fra Civitella.

Museet maa stadig være stærkt interesseret i Erhvervelse af vore ældre Maleres Studier og Skitser, der saa ofte paa overraskende Maade aabenbarer os deres Evner. Det var derfor meget velkomment, at det kunde komme i Besiddelse af F. Vermehrens Studie af

en Lyngmark, der er benyttet til »Faarehyrden«. Vermehren har, i al Fald i en pessimistisk Stund, været fuldstændig klar over Forskellen mellem Billedet og »det lette Lyngstudie«, som han omtaler i et Brev, og som vel er det nu erhvervede. Noget let Studie vil man dog næppe benævne det, dertil er Lyngtæppet med dets mangfoldige Farvetoner og alle dets Tuer og Totter for omhyggeligt givet. Med den smukke Luft og de fine Fortoninger i det fjærne virker det som et fuldt færdigt Billede. Det er dateret 1854.

Som ovenfor antydet — ved Omtalen af de høje Priser for nogle Eckersbergbilleder — har Museet ofte i vore Privatsamlere ivrige og heldige Konkurrenter, men vil dog altid, hvad vor ældre Malerkunst angaar, indtage den allerførste Plads. En ganske overlegen Konkurrent har det paa et enkelt Omraade haft i et andet Museum, Faaborgmuseet, der jo nu rummer en saa rig Samling Arbejder af en Række af vore bedste Malere, at den, der vil lære disse at kende, ingenlunde kan nøjes med, hvad de københavnske Samlinger kan fremvise. Kunstmuseet har imidlertid efter Evne benyttet de Lejligheder, der frembød sig, til at supplere, hvad det besad paa dette særlige Felt. Af Poul Christiansen er erhvervet »Septemberdag ved Kalvebodsstrand«, fra 1887, og »en Skoveng«, fra 1924, af Peter Hansen »Bølgende Rug«, fra 1894, »En neapolitansk Gadesælger«, fra 1903, og et Forarbejde til »Grevens Fejde«, fra 1918. Af Syberg er tilkommet »Overkærby Bakke, Vinter«, fra 1917, og — ved Ombytning med et tidligere indkøbt Billede — »Dortealiljerne blomstrer«, 1926.

Museet paa Skagen rummer ligeledes — eller har faaet tilsikret — Billeder, som Kunstmuseet maa misunde det. Det er kun naturligt, at det har mødt en lignende Interesse hos de Malere, der har levet og virket deroppe, som Faaborgmuseet hos de fyenske Malere. Dobbelt taknemlig maa man derfor være Michael Ancher, der kort før sin Død bestemte, at »Pigen med Solsikkerne« skulde tilbydes Statens Museum for Kunst til saa lav en Pris, at det maa betragtes som en Gave. Og intet egner sig vel som det til at være en Gave og Hilsen fra dets Maler, med den unge Pige, der med sin naturlige og dog ubevidst festlige Holdning bærer frem for sig de pragtfulde Blomstersole, der synes at have taget Lyset bort fra Værelset bagved.

Ved Mindeudstillingen for Michael Ancher kunde Museet yderligere erhverve »Gamle Ole Eriksens«, fra 1906, og et Billede af en rødklædt Skagenspige fra 1899. Paa samme Tid købtes af Fru

Ancher hendes smukke Interiør med en lille Pige, der fletter sit Haar. Det hører til en Art af Kunstnerindens Billeder, som Museet ikke tidligere havde haft repræsenteret.

Af Hans Smidth er tilkommet et af hans sjældne Marinebilleder: Bygevejr med en Galease udfor en lille Havn, af Julius Paulsen et tidligt Arbejde: Kunstnerens Søster ved Staffeliet, 1886, og af Niels Skovgaard et Forarbejde til »Kvindedansen i Megara« fra 1889.

Rækken af Vilh. Hammershøis Billeder er forøget med det meget betydelige »Nøgen kvindelig Model« fra 1889, dejligt i dets graa og sorte Toner, som Hammershøi har givet dem i sine bedste Værker, og af en egen stor Holdning. Den hverdagslige Model med sit ingenlunde formskønne Legeme i den noget tvungne Stilling er opfattet med en næsten religiøs Følelse, der giver hende en indviet Præstindes Beaandethed.

Endnu et Hammershøi-Billede er indkøbt, en smuk lille Skitse til det berømte »5 Portrætter« i den Thiel'ske Samling.

Et større Bidrag fra Ny Carlsbergfondet har forskaffet Museet Willumsens »Sangerinden Lola«. Af modernere Malerkunst er der købt Arbejder af Oluf Hartmann (Striden om Patrokles, 1907), Harald Giersing (Portræt af Kunstnerens Fader, 1907), Axel P. Jensen (et større Landskab: Uvejr over Klitten, 1928), Vilh. Lundstrøm (Komposition og Nature morte, begge udstillet 1928), Olaf Rude (Foraar, udstillet 1926), Jens Søndergaard (Vinterdag, udstillet 1928), Edv. Weie (Opstilling, 1922) og Ernst Zeuthen (Billede af en Maler, 1928). Endelig har Museet tilbyttet sig et Billede af Kræsten Iversen (Kvinde med sort Hat, 1924) mod et tidligere af det Rønnenkampske Legat skænket Arbejde af samme Kunstner.

SKULPTURER

Nyerhvervelserne af Billedhuggerkunst er kun en ringe Del af Museets samlede Tilvækst, men blandt dem er det største enkelte Køb af dansk Kunst, Museet nogensinde har gjort: Willumsens »Det store Relief«, der andetsteds i dette Bind har faaet en særlig Omtale. Det bør dog bemærkes, at Museets Udgifter hertil er fordelt over en længere Række Aar, og at Ny Carlsbergfondet har ydet et større Bidrag. Endnu et Arbejde af Willumsen, det kendte Relief »Stenbrud II« er købt, ogsaa med Understøttelse af Fondet.

Fra det Rønnenkampske Legat er tilgaaet følgende Gaver: Jo-

hannes Hansen: Gruppe i Marmor, 1924, Svend Rathsack: Liggende Kvinde, Kalksten, 1923, og Mogens Bøggild: Aktæon, Relief i Granit, udført 1928.

Departementschef Viggo Aagesen har skænket H. V. Bissens Originalmodel til Bysten af Grundtvig, efter at Museet havde maattet afgive Marmoreksemplaret, som det længe havde haft i Depositum.

Af Gerhard Henning er erhvervet hans Skulptur »Danaë«, i Cement, 1927, der er opstillet i Museets Haveanlæg.

En værdifuld Tilvækst til, hvad Museet ejer af Kai Nielsen, er tre smaa Skulpturer: »Skitse til en lille Pige, der trækker Uldtrøjen af«, 1910, og Skitse til »Granittøsen«, 1912, begge i Plastelina, samt »Den vaagnende Eva«, Skitse til Statuegruppe, Bronze, 1921—22. Navnlig de to »bozzetti« i Plastelina viser hele Kai Nielsens rige Begavelse i lykkeligste Udfoldelse.

G. FALCK

Nic. Lancret: Høstfolk. Studier til billedet »Sommeren«.

KOBBERSTIKSAMLINGEN

Den betydeligste erhvervelse, Kobberstiksamlingen har gjort i de aar, der er forløbet siden forrige beretning gaves paa denne plads, er ubetinget den nederlandske blokbog, med syv blade fremstillende planeterne, fra tiden efter det 15. aarhundredes midte — ja man kan trygt sige, at ingen af Kobberstiksamlingens erhvervelser i løbet af de hundrede aar, den snart har existeret som selvstændig samling, har repræsenteret en saa stor værdiforøgelse. Heldigvis er denne værdi ikke alene af økonomisk art — begrundet i blokbøgernes uhyre sjældenhed — men ogsaa i høj grad af æstetisk art. En nærmere omtale af bogen, der købtes i efteraaret 1928, maa udskydes til et følgende hæfte af aarsskriftet, idet det er rimeligt at afvente den publikation af den, som er bebudet. Men allerede nu bør Kobberstiksamlingen takke Ny Carlsbergfondet, der ved et meget rundeligt tilskud, forenet med museets egne midler, gjorde erhvervelsen mulig og derved bevarede bogen for landet. Ny Carlsbergfondet har ogsaa paa andre tidspunkter givet Kobberstiksamlingen en kraftig haandsrækning, saaledes i sommeren 1926, da det gav midler til at foretage et indkøb af ældre haandtegninger fra den belgiske maler E. Wauters'

kendte samling, der bortauktioneredes i Amsterdam. Her erhvervedes en landskabstegning med pen, tilskrevet Domenico Campagnola og et meget smukt rødkridtsstudie af en nøgen mand, der senere er offentliggjort af A. G. B. Russell i »Old master drawings« som et studie af Andrea del Sarto til døberens figur paa fresken i Scalzo af døberens tilfangetagelse. Fresken er fra c. 1515. Af nederlandsk skole erhvervedes paa samme auktion en fin lille staaende kvindefigur, utvivlsomt studie til en madonna ved korsets fod, tegnet med tusch og hvid dækfarve paa præpareret grund. Den sættes til efter det 15. aarhundredes midte. Disse køb har bragt samlingen prøver paa en kunst, som ikke hidtil har været at se i den, det samme gælder et blad fra det franske 18. aarhundrede, en tegning i to kridt af høstfolk, studier af Lancret til billedet »Sommeren« i Louvre, der var udstillet paa salonen 1738. Det er en ganske let tegning, med denne graciøse og dog energiske naturalisme, der kendetegner meget af den bedste kunst fra det 18. aarhundrede. Ogsaa af Lancrets store læremester, Watteau, er erhvervet en tegning, fra en kunsthandler i Berlin. Det er et kraftigt rødkridtsstudie af en staaende savoyard med en kasse, hvori murmeldyret vel gemmes, hængende over skulderen og en fløjte i hænderne; i baggrunden er et landskab antydet. Typisk for Watteau er den paa sine steder meget kraftige brug af rødkridtet, som presses mod papiret med en vridning, der giver stregen en skarp accent. Vor tegning staar én i Coll. Dutuit (Petit palais. Paris) meget nær. Denne, der ligeledes er udført med rødkridt og let anvendelse af sortkridt i haaret og enkelte andre steder, er et studie til et Maleri af en savoyard i Leningrad. I behandling svarer vor tegning ganske til Pariser-tegningen og er gjort efter samme model. Billedet i Leningrad regnes for et ungdomsarbejde, fra tiden før 1710; til den tid maa altsaa ogsaa vor tegning sættes. Den slutter sig til en gruppe af Watteau-tegninger, der har et vist fællesskab i motiv — genrefigurer — og ligeledes i bred behandling; man kan maaske sige, at de har en mere flamsk karakter end de senere, der er saa udpræget tilspidsede og elegante i deres manér. Til samme gruppe som vor tegning hører foruden studiet i Coll. Dutuit ogsaa et par tegninger i Louvre, én af en gøgler med en kasse eller et marionetteater, en anden af en skærsliber.

Et par andre tegninger fra det 18. aarh. købtes i November 1927 paa en auktion i Paris. Den ene er et pastelstudie af en dragt, til

A. del Sarto: Studietegning til en af freskerne i Scalzo.

et portræt af en siddende mand; det tilskrives Nattier. Den anden, af den udmærkede dyrmaler J. B. Oudry, er et meget bredt udkast i sort og hvidt kridt, formodentlig til et vævet tapet, med en fremstilling af forskellige dyr ved bredden af en flod.

Paa Emile Wauters-auktionen og paa en anden, der samtidig afholdtes i Amsterdam, købtes endnu nogle tegninger, deriblandt et par af kunstnere, der allerede var repræsenteret i samlingen, nemlig Jordaens og Rembrandt. Af den første en laveret pennetegning, udkast til et af hans tidlige hovedbilleder, »Overflødigheden« i Bruxelles. Det er ikke alene malerisamlingen, der i de sidste aartier har faaet repræsentationen af Jordaens klækkeligt forøget, ogsaa Kobberstiksamlingen er i de samme aar kommet i besiddelse af en lille række gode arbejder af denne store kunstner. Af Rembrandt købtes en pennetegning, Kain dræber Abel, der i sin tid har tilhørt portrætmaleren Sir Thomas Lawrence og senere den kendte samler Esdaile. Den sættes til ca. 1650.

Enkelte mindre betydelige arbejder af ældre kunstnere er lejlighedsvis erhvervet fra dansk privateje, saaledes en tegning, der i sin tid fandtes i I. C. Spenglers samling og formodentlig med rette tilskreves Abildgaards samtidige Schweizeren Füssli.

Kobberstiksamlingen har i de forløbne aar søgt at supplere bestanden af fransk grafisk kunst, der dog stadig er altfor lille, desværre. Af de ældre kunstnere er ved gave fra ingeniør J. Rump tilkommet forskellige litografier og raderinger af Delacroix, Daubigny, Daumier o. a. og enkelte betydelige litografier af Delacroix er erhvervet ved køb i Paris, først og fremmest de to fra slutningen af tyverne, der hører til de mest typiske indenfor hans produktion af grafisk kunst, »Le cheval sauvage« og den pragtfulde liggende kongetiger, i et smukt tryk. Af Impressionisternes generation har vi faaet nogle faa blade, en let landskabsakvarel af Cézanne, der i sin tid tilhørte raadsformand Gustav Philipsen og siden ikke kunde finde nogen ejermand, skønt den er smuk: den kunde altsaa købes billigt. Ny Carlsbergfondet gav os en radering af Manet, en dreng med et fad, i en yderst sjælden første tilstand, og i Paris købtes endvidere en tegning af Manet, som fremstiller en dame, der ligger paa strandbredden, fra tiden omkring 1870, energisk tegnet og fint aftonet fra lyst graat til fløjelsdybt sort.

Blandt de noget senere kunstnere er det navnlig Toulouse-Lautrec, man har søgt at give en forøget repræsentation. Dels ved

gave fra Ny Carlsbergfondet, dels ved egne køb er samlingen af hans litografier voxet med over 30 blade og mellem dem er baade sjældne og kunstnerisk meget værdifulde, som fx. jockeyen i sort, »Au Hanneton«, Cecy Loftus, Sarah Bernhardt i Phèdre o. fl. Kobberstiksamlingen har saaledes — med elskværdig hjælp af Kunstindustrimuseet, der ejer en smuk samling plakater, og af flere privatsamlere — kunnet afholde en nogenlunde repræsentativ udstilling af Toulouse-Lautrecs litografier. Af Henri-Matisse er der købt og skænket (igen Ny Carlsbergfondet!) en række litografier, endvidere er der købt blade af Dunoyer de Segonzac, Maillol, Utrillo o. a.

Nederlandsk: Studie til en Madonna ved korsets fod.

Kobberstiksamlingen har, foruden de allerede nævnte, modtaget forskellige gaver af udenlandsk kunst — af grosserer J. Dahl, ingeniør S. Heide, xylograf F. Hendriksen, kunsthandler C. Jensen, dr. med. Gustav Lorenzen, hr. Karl Neermann, Rosenborg-samlingen og ingeniør J. Rump.

Talmæssigt er naturligvis den danske afdeling voxet stærkere end den udenlandske. Som sædvanlig tilhører de fleste erhvervelser tiden fra Eckersberg og fremefter, mens kun faa er ældre. Vor samling af Haelwegh-stik er forøget med tre blade (Christian IV, Str. 297, Christian Rantzau og Hannibal Sehested), og til vore andre tegninger af Magnus Berg er føjet et kønt figurstudie i rødkridt. Af Jens Juel et studie i to kridt af et par damesko og af Cornelius Høyer endnu et par af de yndefulde skitsebogsblade, af hvilke samlingen sikrede sig en del paa Glückstadts auktion, saaledes som omtalt i forrige beretning.

Ved afløsningen af baroniet Nysø modtog samlingen som gave

et album med opimod 100 tegninger, mest af kunstnere fra den første halvdel af det 19. aarh., baade danske og udenlandske, en samling, der ved karakter og navne har nogen lighed med Thorvaldsens malerisamling. Her findes tegninger af Pietro Benvenuti, Camuccini, J. Gibson, Riepenhausen o. a., der havde hjemme i Rom i fyrrerne, da familien Stampe gjorde en rejse dertil, iøvrigt en mængde danske tegninger, lige fra Wiedewelt til Carl Bloch. Det er ikke lutter guldkorn, men nogle findes der, fx. et interiør med musicerende af Constantin Hansen og af ham ogsaa et smukt studie til det bekendte billede fra villa Albanis have. Et nydeligt studie af Købke, en lille pige, der sidder paa en voxens knæ, en af P. C. Skovgaards fine blomstertegninger o. s. v.

Af andre erhvervelser fra denne tid skal fremhæves en yndefuld Hygæa af Thorvaldsen, der maaske har forbindelse med relieffet fra 1807 af Æskulap og Hygæa, af Eckersberg bl. a. en oval udsigt over rheden, fra 1810, givet af xylograf F. Hendriksen, og ligeledes fra samme tid, umiddelbart før den store udenlandsrejse, en udsigt over en fjord eller sø. Fra rejsetiden en storladen udsigt i Albanerbjergene og fra de senere aar nogle af de ejendommelige skystudier — som Købke har lært af — udført paa sommerture ved Sundet. Købkes datter Juliane Marie overlod ved sit testamente museet endel af disse indtagende tegninger af familiens medlemmer, som hendes fader har gjort i saa stort tal. Det kgl. bibliotek har givet os et smukt studie til hans Østerbrobillede — vi har nu en hel række forarbejder til dette hovedværk, desuden købtes en morsom tegning, der fremstiller Constantin Hansen draperet i stor romerkappe. Mellem nogle tegninger af Jørgen Roed, der købtes af hans datterdatter, fortjener en lille, som fremstiller en maler ifærd med at tage et studie, at nævnes; den er dateret Møen 1830. Ingeniør J. Rump har skænket nogle tegninger af Dankvart Dreyer, der fuldstændiggør den store samling af hans tegninger, som hr. Rump tidligere har givet museet. Særlig betydelige erhvervelser er ellers ikke gjort af kunstnere fra denne kreds, dog kan nævnes et fint lille portræt af P. C. Skovgaard, formodentlig fremstillende Høyens svigerinde, Hanne Westengaard.

Af de kunstnere fra aarhundredets sidste halvdel, som F. Hendriksen har skildret i sin nyligt udkomne bog, er gjort enkelte erhvervelser. Fhv. kontorchef Jacob With har givet en tegning af Axel Helsted, fremstillende Holger Roed — gengivet i Hendriksens

A. Watteau: Studie af en savoyard.

nævnte værk — og en smuk tidlig tegning af Zahrtmann, fremstillende hans søster, blev købt. Direktør B. Middelboe har foræret os et af Thorvald Bindesbølls store krukke-udkast i akvarel, fra 1903. Af Th. Philipsen købtes et lille staldinteriør, gjort med pen, af Niels Skovgaard et udkast til et fad med delfiner. Michael Ancher, af hvem Galleriet kunde erhverve den fortræffelige »Pige med sol-

Ed. Manet: Dame liggende paa en strandbred.

sikker«, havde kun ringe betydning som tegner, dog var der enkelte blade, som gjorde en smuk virkning paa hans udstilling og købtes til Kobberstiksamlingen, bl. a. et nydeligt profilhoved med pen af fru Anna Ancher.

Fyenbokredsen er i forvejen smukt repræsenteret, baade hvad angaar tegninger og tryk. Der erhvervedes endnu et par særlig typiske og gode ældre tegninger, af Syberg »Bølgende rug«, af Johannes Larsen »Ved væven«; først og fremmest maa dog Ny Carlsbergfondets betydningsfulde gave af samtlige Sybergs store tegninger til H. C. Andersens »Historien om en moder« nævnes, samlingen blev derved et hovedværk i nyere dansk tegnekunst rigere. Maleren Niels Bjerre gav os efter opfordring tre landskabstegninger fra vest-

kysten, fra aarene 1918—23 og et ældre meget smukt studie af en lille pige, der ligger i sengen. Af Einar Nielsen købte vi en enkel studietegning til »Den svangre« i Göteborgmuseet.

Retrospektive udstillinger efter et par af de bedst begavede yngre

Cornl. Høyer: Dame ved et spinet. Skitsebogsblad.

kunstnere, der døde, har givet den sørgelige anledning til erhvervelse af en række arbejder; først af Erik Stæhr-Nielsen, bl. a. nogle af de ejendommelige studier fra hans Afrika-ophold; dernæst syv ældre og nyere tegninger af Harald Giersing, hvis betydning ogsaa som tegner for længst var klar. Vi har ogsaa ved et enkelt køb søgt at bøde paa den stadig for sparsomme repræsentation af Kai Nielsens kunst. Endelig har vi af denne generations kunstnere erhvervet en del træsnit af S. Danneskiold-Samsøe og tegninger af E. Weie; af

de yngre forskellige tryk og tegninger af Ernst Hansen (bl. a. en gave fra direktør Helge Jacobsen) og Leo Estvad. Af norsk kunst et antal litografier af E.Werenskiold og forskellige tryk og tegninger af L. Karsten. Endelig foruden de nævnte gaver andre fra Otto Baches arvinger (et antal tegninger af Otto Bache), postmester A. Blom, grosserer J. Dahl, maleren Erich Erichsen, xylograf F. Hendriksen, kaptajn V. Hostrup-Schultz (6 kobberplader af J. F. Clemens), dispachør L. N. Hvidt, kunsthandler C. Jensen, litograf P. W. Johannsen, det kgl. bibliotek, maleren Johannes Larsen, ingeniør J. Rump, underbibliotekar R. Paulli, grossserer Arthur Sørensen, fru L. Tutein, cand. jur. Poul Uttenreitter.

LEO SWANE

NOGLE UNDERSØGELSER OM JENS JUELS SLÆGT OG BARNDOMSHJEM.

Maleren Jens Juels Privatliv er meget lidt kendt, og den Dunkelhed, der hviler derover, skyldes for en Del, at han aabenbart ikke har delt sin Samtids Forkærlighed for Brevskrivning. Der er hidtil kun fundet fire Breve fra hans Haand, og da han har staaet i Forbindelse med et meget stort Antal Mennesker, hvis rige Brevskatte er bevarede og let tilgængelige, og der i disse intet Spor findes af Breve fra Juel, synes det at tyde paa, at han har været yderst lidt skrivende. De to eneste virkelige Privatbreve, vi har fra hans Haand, er til hans Hustru, og disse viser ham ogsaa som en tør og kortfattet Brevskriver i afgjort Modsætning til hans Samtid. Naar man da vil søge at faa noget at vide om hans Slægt og Barndomshjem, er det nødvendigt at søge til andre Kilder.

De trykte Beretninger om Jens Juels Liv er sparsomme. Høyens korte Biographi i Indledningen til Fortegnelsen over Juels Værker, udstillede i Kunstforeningen 1828, synes at hvile paa mundtlig Beretning fra den Juelske Kreds; og paa Høyen bygger Weilbach i første Udgave af sit Kunstnerlexicon 1877—78. I 1891 udgav Jægermester Lowzow paa Slettegaard et lille Mindeskrift over Kunstneren, hvori han ganske kort meddeler de Facta om hans Liv, som han har kunnet samle dels fra Kirkebøger og Ligsten, dels fra Tradition og mundtlige Meddelelser fra Juels Fødeegn. Dette Skrift, der var trykt som Manuskript, sendte den forhenværende Præst i Gamborg, P. S. Nyborg, i 1894 til Weilbach med enkelte corrigerende Bemærkninger, og paa dette bygger i alt væsentligt Weilbach i »Nyt dansk Kunstnerlexicon« (1896), ligesom F. J. Meyer i sin Artikel om Jens Juel i Biografisk Lexicon (1894).

Ved at trænge ned i de arkivalske Kilder, der staar til vor Raadighed, er det imidlertid muligt baade at rette visse Fejl i de overleverede Meddelelser og at kaste lidt mere Lys over Juels Forhold til sin Slægt og sit Barndomshjem. Da man ved saa lidt om Juels Personlighed, kan det maaske have en vis Interesse at se, hvor stor Betydning Følelsen for Hjemmet har haft for ham.

Den ældste skrevne Kilde, vi har til Jens Juels Data, er hans Ligsten paa Assistens Kirkegaard, og det viser sig her, at den ældste Kilde ikke altid er den bedste. Der staar nemlig paa Stenen, at Juel blev født i Gamborg den 12. Maj 1745, men det skal straks vises, at kun Tidsangivelsen er rigtig, mens Stedet er forkert. Høyen gengiver Beretningen fra Stenen og tilføjer, at Juels Fader var Degn i Gamborg, og det samme gentager Weilbach i sin første Udgave. Lowzow gaar nu bag om denne Beretning. Han har gennemgaaet Gamborg Kirkebog, der er bevaret fra den Tid, og har ikke deri fundet noget om Jens Juels Fødsel. Derimod beretter han, at

der i Gamborgegnen bevares en Tradition om, at Jens Juel var en uægte Søn af Elisabeth Juel, der senere blev gift med Jørgen Jørgensen i Gamborg, og »en velfornemme Herre«, som man da naturligt søgte paa en af de nærmeste Herregaarde og paastod, at det enten var Grev Chr. Wedel paa Wedelsborg eller Kammerherre Jens Juel paa Billeshave. Den førstes Paternitet støttedes paa Traditionen om, at Elisabeth Juel havde været Kammerpige paa Wedelsborg, den sidstes paa Navneligheden. Man fortalte videre, at Elisabeth Juels Broder var Degnen Johan Jørgensen Juel i Balslev, og her i sin Morbroders Hus blev Drengen født, og endelig at »den velfornemme Herre« Aaret efter Drengens Fødsel fik Jørgen Jørgensen til at ægte hende og til Belønning gav ham Degnekaldet i Gamborg.

Lowzow antager Traditionen som den foreligger og mener at faa den yderligere bekræftet ved, at der i Balslev Kirkebog ud for »Fødte af Mandkøn 1745«, hvor Jens Juels Daab skulde staa, er udklippet et Stykke af Bladet »man har derved muligen villet dølge hans Fader og Faddere, maaske af Hensyn til den fremragende Stilling, Faderen senere indtog i Verden.«

Hertil maa først bemærkes, at Balslev Kirkebog først er bevaret fra 1757 og ikke i Lowzows Levetid har eksisteret fra en tidligere Tid; det udklippede Sted findes derimod i Kirkebogen for Nabosognet Ejby, hvortil ingen har tænkt at henlægge Jens Juels Fødsel. Endvidere at der i det 18. Aarhundrede ikke har været noget Degneembede i Balslev; Degnen boede i Ejby, men i Balslev fandtes kun en Skoleholder, der var en langt ringere Person end en Degn. Degnelisten fra Ejby viser tillige, at der ikke der findes nogen af Navnet Johan Jørgensen Juel[1]. Over Skoleholdere førtes ingen Lister, men et Skifte fra 1752[2] i et Nabosogn nævner som Arving Skoleholderen i Balslev Jens Christensen Juel, der paa det Tidspunkt maa have været en ældre Mand, da han arvede sin gifte Datter, der var død uden at efterlade sig Børn. Han kan altsaa ifølge sin Alder vanskeligt være en Broder til Elisabeth Juel. Endnu skal nævnes, at Lowzow som en Støtte for sin Hypothese tillige fremfører, at en Kone i Gamborg endnu i Mands Minde ejede en Bog, hvori der stod »Jens Juel« og »Balslev Skole«. Naar man nu ved, at Skoleholderen i Balslev selv hed Jens Juel, er Bogen intet Bevis for Kunstnerens Fødested.

Skønt Lowzows Beviser for, at Jens Juel er født i Balslev, saaledes synes mindre vel underbyggede, er der dog en overvejende Sandsynlighed for, at han alligevel i Realiteten har Ret. Skoleholderen Jens Christensen Juel var sandsynligvis Elisabeth Juels Fader, efter hvem hun opkaldte sin første Søn — vi finder ham tillige som Fadder til hendes anden Søn — og hendes Mand Jørgen Jørgensen var paa den Tid, Drengen blev født, Hjælpelærer hos sin Svigerfader, saa at det er det eneste naturlige at tænke sig Balslev Skole som Jens Juels Fødested.

Det næste Spørgsmaal bliver: hvem var Jens Juels Forældre? Lowzow siger, at han »utvivlsomt« var en uægte Søn; Weilbach og Meier stryger dette Ord, skønt de ikke synes at have andre Kilder. Jens Juel betegner selv Elisabeth Vilhelmine Juel og Jørgen Jørgensen som sine Forældre paa de to store smukke Ligsten, som han lod rejse over dem paa Gamborg Kirkegaard. Paa Degnens Sten staar bl. a. »retskaffen Fader til 3 Børn, hvoraf de 2 endnu levende signe hans Minde,« (nemlig Jens Juel og hans Søster, en yngre Broder var død tidligere). Han kaldte ogsaa (efter den

[1] Heller ingen Jens Jørgensen Juel, som Weilbach kalder ham.

[2] Wedelsborg Skifteprotokol: Skifte efter Gaardmand Jens Hansens Hustru i Kindstrup Anna Jensdatter Juul 1752 $^{29}/_{1}$.

gamle Skik at give den ældste Søn Bedstefaderens Navn) sin første Dreng Jørgen efter ham.

Søger man at trænge dybere til Bunds i Spørgsmaalet om Jens Juels Afstamning tyder alt paa, at han i hvert Fald efter Loven var et ægtefødt Barn. Han er født den 12. Maj 1745[1], samme Aar som hans Forældre efter Beretningen paa Jørgen Jørgensens Gravsten blev gift; der staar nemlig paa Stenen, at han døde i Aaret 1796 efter 51 Aars Ægteskab. Skønt Ligstenes Meddelelser ikke altid er sikre Kilder, er der ingen Grund til at tro, at Familien skulde angive Ægteskabet som indgaaet senere, end det virkelig var sket, og at det var stiftet før d. 12 Maj 1745 fremgaar af, at Jens Juel ved Skiftet, der blev afholdt efter Moderens Død 1799 tiltraadte Arven efter bægge Forældrene sammen med sin Søster, der var født to Aar efter at disse var blevet gift. At Skiftet 1799 omfattede Boet efter begge Forældrene nævnes ikke udtrykkeligt, men maa anses for overvejende sandsynligt, da der i Vends Herreds gejstlige Skifteprotokol ikke findes nogen Antydning af, at der har været afholdt Skifte efter Jørgen Jørgensens Død 1796. Hvis Jens Juel havde været født uden for Ægteskab, kunde han ikke have arvet Degnen, med mindre det blev godtgjort, at han var lyst i Kuld og Køn af denne, hvad der ikke engang hentydes til i den iøvrigt ret dramatiske og mindre fredelige Skiftehandling efter Moderens Død.

Naturligvis beviser dette ikke, hvem der var Jens Juels kødelige Fader. Lowzow fremhæver udtrykkeligt, at man maa anse det for at have været Grev Wedel, fordi denne gav Jørgen Jørgensen det gode Kald i Gamborg »maaske for sin Villighed til at gifte hende«. Men har Grev Wedel formaaet den unge Lærer til at ægte den Pige, han selv havde forført, saa synes det at være en daarlig Løn at lade ham vente 6 Aar paa at faa et Kald. Først den 2. Maj 1751 blev Jørgen Jørgensen nemlig udnævnt til Degn i Gamborg[2], og indtil da gik han som Hjælpelærer hos Svigerfaderen i Balslev.

Det synes mig, at Traditionen kun i ringe Grad stadfæstes af Kendsgerningerne.

Spørger man, hvorledes Traditionen kan være opstaaet, kan Jens Juels smukke Ydre og fine Manerer, som han havde erhvervet, mens han færdedes i Landets fornemste Kredse, vel nok have bidraget noget dertil. Men ganske særligt kan hans Navn — at han ikke kaldte sig Jørgensen efter Degnen, men bar sin Moders Pigenavn — have fremkaldt Gisninger, navnlig da disse først spores c. 150 Aar efter Barnets Fødsel. Til Forklaring af hans Navn maa siges, at man paa den Tid, da han blev født, kun døbte Børnene med eet eller flere Fornavne, men ikke med Efternavn; det dannedes siden som Regel efter Faderens Fornavn, men dette var ikke nødvendigt. Kunstneren er da naturligt blevet døbt Jens Juel efter sin Morfader, ligesom hans yngre Broder, der fødtes i Gamborg 1754, 9 Aar efter at Forældrene blev gift, ifølge Kirkebogen blev døbt Oluf Juel. Søsteren er maaske ogsaa døbt Anna Sophie Juel, i hvert Fald kalder hun sig saaledes, da hun skriver sit Navn i sin Huspostille. Maaske blev der i daglig Tale fæstet Jørgensen efter deres Navne — Anna Sophie indskreves f. Eks. som Fadder i Kirkebogen som Jomfru Jørgensen — men der er intet mærkeligt i, at det mere særprægede Navn Juel, som de var døbt med, vandt Sejr. Navnet Juel fandtes spredt hist og her i Bondebefolkningen paa Fyen og behøver ikke i mindste Maade at bringe dem i Relation til Ejeren af Billeshave.

[1] Jens Juels Fødselsdag og Aar stadfæstes hans egen Opgivelse til Livsforsikringsanstalten »Tontinen«, hvori han lod sig indskrive i Aaret 1801.

[2] ifl. Kaldsbogen.

Degnen Jørgen Jørgensen var født 1724 og kaldes, da han faar Embede, »studiosus«, hvad der maa betyde, at han havde gaaet Latinskolen igennem; han har i hvert Fald ikke været immatrikuleret ved Københavns Universitet. Han blev i 1744 Hjælpelærer i Balslev og i 1751 Degn i Gamborg, hvor han virkede til sin Død 1796. Han kaldtes paa sin Ligsten »virksom i sin snevre Kreds, Ungdommens trofaste Vejleder, godmodig og elsket af alle«; uden at ville lægge alt for meget ind i disse Ord, synes det dog, at han har været en energisk og anset Mand. Flere Gange finder man ham i Wedelsborg Godsregnskaber værne sine og sit Embedes Indtægter, og han omgikkes baade Gamborgs og Omegnens Præster. Jens Juel har malet flere Billeder af sin Fader. Paa Kunstmuseet findes en Pastel af ham i blaa Fløjlsfrakke og hvidt Halsbind og med et morsomt, vaagent Ansigt. Et Oliemaleri malede Juel til sig selv og beholdt til sin Død, et andet, der fandtes i Eckersbergs Hjem, ejes nu af Provst Dr. theol. Fenger. Ogsaa af sin Moder har Jens Juel malet flere Portrætter. Et af dem beholdt han selv, og det solgtes tillige med Billedet af Faderen paa Auktionen efter ham til Kammerjunker Brun Neergaard og paa dennes Auktion til Christian VIII. Ved Caroline Amalies Død købtes det til Glyptotheket, hvor det nu findes.

Et andet maa antages at have tilhørt Jens Juels Søster; det er i hvert Fald nedarvet i hendes Familie og ejes nu af Fru Tømme i København. Et tredje findes paa Wedelsborg, og endelig findes der ogsaa af hende en Pastel paa Kunstmuseet. Hun har et smukt og fint Ansigt, og vi har flere Vidnesbyrd om, at Sønnen følte sig varmt knyttet til hende.

Vi kan f. Eks. ad forskellige Veje følge Juels hyppige Rejser til sit Barndomshjem. I Akademiets Forhandlingsprotokol omtales det flere Gange, at Professor Juel rejser nogle Uger til Fyen, og et Par Gange finder vi ham som Fadder til de vestfynske Præsters Børn; f. Eks. i 1796, da han efter sin Faders Død var i Gamborg og ordnede alt paa det bedste for Moderen. Hun fik Ophold i et Par Værelser i Nabogaarden til Skolen, og de blev udstyret med de faa Møbler, hun havde Brug for, meget Messingtøj og navnlig en uhyre Mængde Dyner og andet Sengetøj, som opregnes i Boet ved hendes Død[1]; derimod ejede hun ingen af sin Søns Billeder, hvad der nok kunde tyde paa, at hun ikke havde megen Sans for hans Kunst.

Juel sørgede fuldstændigt for hende de sidste Aar, hun levede; ved hendes Død fandt man øverst i Dragkisten hans sidste kærlige Brev til hende med 50 Rd. i, men dem havde hun ladet ligge urørte til sin Begravelse. Faa Dage før sin Død sendte hun ham sin sidste Hilsen gennem Nabopræsten, Pastor Bierfreund, og lod ham sige, at hun havde ikke lidt Savn paa nogen Ting, og »at hun havde dette og meget en elsket Søns Kærlighed at takke for.[2]«

Foruden Jens Juel havde Jørgen Jørgensen og hans Kone to andre Børn: Datteren Anna Sophie, der efter Folketællingslisten 1787 skulde være født 1750, men efter Aldersangivelsen i Kirkebogen ved hendes Død var født 1747, og Sønnen Oluf Juel, der blev født i Gamborg 1754. Han døde ung, i hvert Fald før Faderen; og Traditionen fra den Eckersbergske Kreds fortæller, at han var Sømand. Jens Juel har malet et Billede af ham som Dreng, der findes paa Kunstmuseet under Betegnelsen »Jens Juels Halvbroder Henrik«; Navnet maa vist bero paa en Forveksling med Juels Søn Henrik, der døde som halvvoxen i Aaret 1816. Et andet Portræt af Oluf Juel, der ejes af Provst Fenger, viser ham som en køn, frisk, ung Mand med

[1] Vends Herreds Skifteprotokol 1781—1817 p. 185 ff.

[2] Eckersbergs Papirer, Universitetsbiblioteket Add. 298 Folio.

Kridtpibe i Munden og en lignende hvid ulden Hue paa Hovedet som den, Jens Juel bærer paa sit Selvportræt fra 1765.

Jens Juel og hans lille Søster synes at have været gode Venner. Da han c. 1764 kom hjem fra Hamborg, hvor han i 5—6 Aar havde staaet i Malerlære og var blevet Svend, og traf sin Søster som en køn, voksen Pige, malede han et nydeligt Billede af hende, klædt i en storblomstret Kjole med en hvid, hollandsk Kyse paa Hovedet; hun ser op fra sit Sytøj, som ligger i hendes Skød, og alle Syrekvisitterne paa Bordet foran hende[1]. I et langt senere Brev fortæller hendes Mand[2], at Juel ogsaa glædede hende ved at dekorere hendes fine Kiste, »hendes første Bohave«, idet han malede hendes Navn og Aarstallet 1765 paa den.

Hun var ugift, til hun blev 46 Aar gammel, og boede stadig hjemme hos Forældrene i ret smaa Kaar. Dette og, som det synes, personlige Skuffelser har imidlertid forbitret hendes Sind. Da Jens Juel i 1784 blev udnævnt til Professor ved Akademiet, skrev Pastor Bierfreund i Ronæs et Brev til ham og skildrede, hvorledes Budskabet om Udnævnelsen var blevet modtaget i Gamborg. Juels Moder var gaaet den lange Vej til Ronæs for selv at have den Glæde at fortælle den store Nyhed. Efter at have skildret Forældrenes Stolthed tilføjer Bierfreund, »De leve alle vel i Gamborg, uden det maaske skulde være Deres Søster, som til sin Glædes Fuldkommenhed ser med sin Ven længselsfuldt sin lille Lykke imøde fra saa elsket og formaaende en Broders Hænder[3].«

Denne snørklede Udtalelse maa vel forstaas saaledes, at Anna Sophie paa den Tid havde Udsigt til et Ægteskab, men de fattige Degnefolk kunde ikke give hende Medgift og Udstyr, og nu haabede hun, at hendes Broder Professoren, der tilmed var ugift, og ingen Forsørgerpligter havde, vilde hjælpe hende. Hvem hendes »Ven« var, kan ikke ses; hendes senere Ægtefælle, Møller Niels Christensen, kan det ikke have været, da han paa den Tid endnu var gift med sin første Kone. Juel har vel ikke straks kunnet udrede Pengene, og Partiet blev af denne eller en anden Grund ikke til noget, men nogle Aar senere — Møller Christensen hentyder dertil som »ved en vis Lejlighed . . . medens hun var hjemme« — gav han hende 500 Rd., hvoraf Forældrene skulde have Renterne, medens de levede, hvorefter de skulde tilfalde hende.

Anna Sophie var dog ikke tilfreds med sin Broders Gave, og da hun i 1789 var i København[4], synes hun at have foranstaltet et større Opgør med ham om Pengesager, og hendes ublide Sind er her kommet til Udbrud. I et Brev til Pastor Bierfreund 1799[5] omtaler Jens Juel dette Sammenstød saaledes: »Da jeg for en halv Snes Aar siden nogenledes lærte at kiende hendes følsomme Hjerte og hendes fine Udtryk mod mig, som jeg ikke gider nævnet, og som var Aarsag til, at jeg fik det gode Indfald at gifte mig, som jeg nok ellers ikke paa min Alder havde gjort, saa frapperte det just ikke saa meget at se hendes Stil.«

I 1793 blev Møller Niels Christensen Enkemand, og samme Aar ægtede han Anna Sophie, der blev en god Stifmoder for hans 3 Børn. De boede først i Fredericia, senere paa forskellige jyske Møller bl. a. i Brøndsted. Juel stod i venligt Forhold til dem, har ogsaa malet en Pastel af sin Svoger, og denne udtaler sig med megen Anerkendelse om Juels Karakter.

[1] Billedet ejes af Højesteretsdommer Topsøe-Jensen.

[2] Bilag til Vends Herreds Skifteprotokol: Skiftet efter Elisabeth Juel 1799.

[3] Eckersbergs Papirer, dat. 28. April 1784.

[4] Ifl. Indskriften i hendes Huspostille.

[5] Bilag til Vends Hrd. Skifteprotokol: Skiftet efter Elisabeth Juel 1799.

Ved Moderens Død i 1799 var det dog nær kommet til et alvorligt Brud imellem dem.

Jens Juel, der var meget large i Pengesager — og forøvrigt ofte i Pengetrang — sendte straks ved Meddelelsen om sin Moders Død et Brev til Provsten i Veilby, der var Skifteforvalter i Boet og udtalte som sit Ønske, at Moderens faa Ejendele maatte gaa til Auktion og den Del deraf, som tilfaldt ham, uddeles til Gamborg Sogns Fattige. Søsteren og Svogeren, der havde bedre Forstand paa jordisk Gods, havde imidlertid straks efter Dødsfaldet bortført forskellige Ting fra Hjemmet bl. a. en Kiste, et Stueur, Penge, en Obligation og Moderens Gangklæder. Møller Christensen forsvarer det i et Brev ved at sige, at det dels var hans Hustrus Ejendele, dels skete det efter Svigermoderens Ønske; men Pastor Bierfreund, der optraadte som Juels Tillidsmand, nedlagde Indsigelse, og der lød flere bitre Ord fra bægge Sider, hvor det dog viser sig, at bægge Parter tillægger Juel de bedste Motiver, mens Søsteren og Svogeren mener, at Uroen stammer fra Bierfreund og de andre Præster, der har med Sagen at gøre.

Til den sidste Skiftesamling kom Juel personligt til Stede, og skønt han havde været meget vred over Søsterens Fordringer, jævnedes dog alt fredeligt. Hun beholdt, hvad hun havde taget, og det øvrige, der ialt beløb sig til 176 Rd. 11 ß, gik til de Fattige, med Undtagelse af de 35 Rd., der skulde bruges til Ligstenen. Samme Sommer aflagde Juel Besøg hos dem i Brøndsted, og alt syntes saaledes at være endt i Harmoni.

I Sommeren 1799 besøgte Jens Juel — saa vidt det kan ses for sidste Gang — Gamborg, og takket være Pastor Bierfreunds indholdsrige Breve og Juels egne smaa Billetter til sin Hustru kan man følge ham næsten fra Dag til Dag under dette Sommerbesøg. Bierfreund, der var Præst i Udby, Nabosognet til Gamborg (Præstegaarden laa i Ronæs), var en Købmandssøn fra Faaborg og var Juels Ven fra Ungdomsaarene. Han var tillige en god Bekendt af Fru Juels Familie og omtaler ofte i sine Breve alle hendes smukke Søstre; dette Bekendtskab stammede sandsynligvis fra hans Studenteraar i København, thi efter at han i 1778 var blevet Præst i Udby og fik en talrig Flok Børn, blev hans Københavnsrejser ret sjældne. Med Degnefamilien i Gamborg stod han ogsaa paa en intim Fod, og Juels Søster Anna Sophie stod bl. a. Fadder til hans Datter Constance i Aaret 1787.

I Sommeren 1798 sendte Juel sin næstældste Datter, den femaarige Sanne (Susanne) over til Bierfreund, og hun tilbragte nu et Aar i Ronæs Præstegaard, hvor hun blev opdraget sammen med Præstens

---

Jens Juel og Rosine Dørschel blev gift den 9. Februar 1790, de fik i deres Ægteskab 6 Børn, nemlig:

Elisabeth Cathrine Julie Juel, f. 1791 $^{26}/_{12}$ d. 1827 $^{19}/_{4}$.
Susanne Henriette Emilie Juel, f. 1793 $^{2}/_{10}$ d. 1840 $^{30}/_{12}$.
Jørgen Juel f. 1796 $^{10}/_{1}$ d. 1801
Henrik Even Juel f. 1798 $^{27}/_{6}$ d. 1816 $^{5}/_{2}$
Carl Juel f. 1800 $^{24}/_{10}$ d. 1802 $^{7}/_{2}$
Jens Juel f. 1803 $^{27}/_{7}$ d. 1807

De tre ældste blev døbt i Garnisons, de tre yngste i Holmens Kirke.

De to Døtre blev bægge gift med C.W. Eckersberg. Henrik, den eneste af Sønnerne, der levede ud over Barneaarene, kom i Skole paa Herlufsholm, hvor han var 4—5 Aar og fik gode Vidnesbyrd af Rektor Melchior baade for sine Evner og sin tiltalende Karakter; han døde under et Ophold i København kun 17 Aar gammel.

De Drenge, der findes paa de to Skitser af Juels Børn, som hænger paa Kunstmuseet, synes at være paa den ene Jørgen, paa den anden Jørgen og Henrik.

Den yngste Søn Jens, der fødtes et halvt Aar efter Faderens Død, blev kun faa Aar gammel. Eckersberg malede et Portræt af ham Dagen efter at han var død.

jævnaldrende Børn, begyndte sin Skolegang hos ham og vandt alles Hjerter, ikke mindst sin Plejefaders, som i mange Aar, efter at hun var bleven voksen, fortsatte sin Korrespondance med hende. Hun synes i Modsætning til Juels andre Børn, der alle var svagelige, at have været en ualmindelig frisk og livsglad lille Pige, og da Juel i Sommeren 1799 anmeldte sit Besøg i Ronæs, svarede Bierfreund, »vil De tage Sanne fra mig, maa de gierne blive borte — hvis ikke, saa vil vi modtage Dem med aabne Arme[1].«

At faa Sanne med hjem var nu netop eet af Formaalene med Juels Fynsrejse, desuden ønskede han at faa sin Moders Dødsbo fredeligt afsluttet med Søsteren, og endelig var det halve Fyen opsat paa at blive malet af ham.

Juel havde under sit Besøg i Gamborg 1796 staaet Fadder til Præsten Lars Buchs Barn i Gamborg Kirke, og det synes at have været ved samme Lejlighed, at han malede Bierfreunds purunge Datter Elisabeth, der var hans Medfadder. Dette Billede, der blev i Præstegaarden i Ronæs, bidrog til at besegle hans Ry i hans Hjemegn. Juels Berømmelse var som bekendt allerede længe før udbredt over det ganske Land, og han havde ogsaa allerede 1781—83 malet flere Billeder af Familien paa Wedelsborg, men alligevel saa den nærmeste Omegn endnu med en vis Overlegenhed paa ham. Et Par smaa Vidnesbyrd herom findes i et Brev fra Bierfreund til Juel af 29. Maj 1799[2], hvori han fortæller, at Biskop Tønne Bloch fra Odense havde visiteret hos dem, og der bl. a. set Sanne og faaet at vide, at man ventede Juels Besøg i Ronæs i Løbet af Sommeren. »Ogsaa han yttrede Længsel efter Deres Ankomst til Odense,« skriver Bierfreund, »da han haabede, formedelst den Forbindelse, han havde staaet i med Deres Forældre, at De vilde male ham og maaske flere af hans Hus — Holla! tænkte jeg, du var ikke saa artig imod sal. Jørgensen og svarede: det skal jeg nok faa Professor Juel til; det koster heller ikke uden en Bagatel af 25 til 30 rd. pr. Stk.«

Hvornaar denne Samtale mellem Degnen i Gamborg og Biskoppen har fundet Sted, kan ikke ses, men det har været, efter at Juel i 1784 var blevet Professor, og inden det endnu var gaaet op for Fynboerne, at det var en Ære at blive malet af Jens Juel.

I samme Brev fortæller Bierfreund, at han har haft Besøg af Grev Wedel »med 3 à 4 Naader, som ligeledes fandt Lises Portræt superb og derover lod slippe et Par mon Dieu! ønskede alle ogsaa at komme under Deres Hænder, men Greven erklærede sig kuns for et Par af de ældste Børn — ifald han maatte være hjemme til den Tid, men snart agter han med hele Familien at gøre en lang Rejse til Holsten. Alle spørger, naar De kan ventes. . . .«

Bierfreund modtog Bestillinger for Juel, og den 8. Juni skriver han atter til ham, at om 14 Dage kan han nogenlunde underrette ham om, hvor meget han faar at bestille med at male Portrætter derovre, saa at han kan bestemme sit Ophold derefter. Midt i Juli rejste da Juel til Ronæs og blev der 3—4 Uger. Fra dette Ophold findes to smaa Breve til hans Hustru, der kortfattet angiver hans Oplevelser og Arbejde; de viser tillige trods deres Tørhed det varme Forhold, der var imellem dem. Hverken Juel eller hans Kone var store Brevskrivere, men de kan dog ikke tænke sig, at nogen Postdag — som indtraf to Gange om Ugen — skulde gaa hen, uden at de afsendte og modtog Brev fra hinanden. Det fremgaar dog af Bierfreunds nævnte Brev, at han et Par Gange maatte skrive i Stedet for Juel, der var alt for optaget.

[1] Eckersbergs Papirer; dat. 29. Maj 1799.
[2] Eckersbergs Papirer.

Det første af Juels Breve til hans Hustru lyder saaledes[1]:

Denne Gang skriver ieg dig til fra Fredericia hvor ieg tilligemed Bierfreund og lille Sakke[2] ankom i gaaer aftes, og strax derpaa blev inviteret til et stort Gæstebud hos Præsten i anledning af Bispevisitation i Selskab (med) adskillige Præster og andre af Byens indvaanere og Middags-Maaltiiden var i allemaader vore Kjøbenhavnske lig. ieg har ellers paataget mig at tegne her et par Portraiter saa jeg kommer nok ikke tilbage til Fyen førend paa Fredag eller Løverdag[3].

Brev fik ieg ikke fra dig sidste Post, som ieg venter dog at faae næste.

lev imidlertid vel Gode Kone og kys de smaae fra mig som begynder at længes efter at omfavne jer igien.

JUEL

Fredericia den 24 Juli 1799

i hast

Rammesniederen boer paa Slots Pladsen lige for Børsen og heder Kriedt.

Det andet er skrevet Ugedagen efter og lyder[4]:

Beste Kone

i dette øyeblik kom ieg tilbage til Ronæs fra Billeshauge, paa hvilket Sted ieg opholdt mig et par dage. I Morgen agter ieg at gaae til Wedelsborg og derefter begynder ieg snart at pakke ind. Veyret duer ellers ikke meget i denne Egn, det Regner næsten hver dag, og formodentligt [er det] ikke bedre i Kiøbenhavn. Dit sidste Brev modtog ieg her i dag og venter endnu et fra dig paa Mandag som nok bliver det sidste denne gang. Lev imidlertid vel og hels gode Venner som du helses fra alle her, og omfavn de smaa fra din

sande Ven

JUEL

Ronæs den 31. Juli 1799.

En livlig Skildring af Juels Sommerophold paa Fyn giver Bierfreunds Brev til Fru Juel dat. 3. August 1799[5].

. . . [Juel] morer sig ret over, hvilke dygtige Skribentere den lille fynske Pige[6] har gjort sin Fader og Moder. Den samme Aarsag, som ellers drev mig forrige Gang til at skrive, driver mig ogsaa denne Gang. Juel er atter løbet sin Vej: og da jeg ikke vil, De skal savne Efterretning fra ham nogen Postdag, maa jeg gøre, hvad han nok selv knap faar Lejlighed til i et talrigt Selskab og meget Arbejde paa Wedelsborg. For Resten glæder det mig meget, at han befinder sig saa vel, som kan ønskes, hvilket maa trøste hans elskede Kone den lille Tid, hun skal savne denne ejegode Mand, lidt er nok jeg Skyld deri ved det meget Arbejde, jeg overtaler ham til at paatage sig, sandt at sige for at beholde ham og min søde Sanne lidt længere, men ogsaa dette vil de kærligst undskylde, da jeg nok næppe mere faar ham og den lille Glut at se i mit Hus[7]. Og at den gode Mand ej har dreven Tiden ganske unyttig bort, derom maa jeg dog underrette Dem, ifald han ej, som jeg haaber, selv har gjort det.

Han har da malet Raadmand Brun og Kone, en Mad. Staal, en Frue Hviid, en Frue Brun, alle i Fridericia, Kammerjunker Juel med Frue paa Billeshauge, en Kammerraad Hansen, min Kone, mig og lille Bine, men disse 3 sidste vil, destoværre! kuns indrente ham lidt; og

[1] Trykt i »Nær og Fjern« VIII Nr. 339.
[2] Fejllæsning for Sanne.
[3] Den 26. eller 27. Juli.
[4] Kgl. Bibliothek: Nyere Brevsamlinger D.
[5] Eckersbergs Papirer.
[6] Sanne.
[7] Fordi Hjemmet i Gamborg nu var opløst ved Moderens Død.

alle dissse dejlige Portraiter gør nu i kort Tid min Stue til den smukkeste i Landet. Nu maler han Enkegrevinde Wedel, Comtesse Wedel, Geheimeraadinde Levetzou fra Pinneberg, og Gud ved hvor mange flere. De medbragte 12 Pergaments Tabletter ere saaledes opbrugte, og han maa nu rive Blade af den store Bog for at hielpe sig, som han kan. Hvad som derfor nok ikke er sket tilforn, vil ske denne Gang, at han kommer hjem med lidt flere Skillinger i Lommen, end han rejste ud med, og dette finder jeg selv saa morsomt og følgeværdigt, at naar jeg igien kommer til Kjøbenhavn, vil jeg præke i Herrens Templer for ligeledes at lægge mig en lille Rejse-Skilling ind. Hvilken Renden og Løben og Gaben, der da vil blive, men jeg giver dem alle en god Dag og skal præke dem sønder og sammen for contant Betaling.

Med Mølleren og den fine Søster Anne Sophie fik det dog et godt Udfald, uden at Juel derover har haft et ubehageligt Øjeblik; de beholdt, hvad de havde snappet, og mange Fattige glædes med Juels Part, som derfor velsigne ham. Siden har han besøgt dem, og alt er gaaet af i største Venskabelighed.

Det eneste jeg ellers har paa Juel at udsætte, og som vist flere end jeg her paa denne christelige Egn finder meget forargeligt, er, at han ikke læser til Bords og gaar aldrig i Kirke. Vel fandt jeg ham forrige Søndag ved min Hjemkomst fra Guds Hus siddende med Huspostillen opslagen, hvor der handledes om Bønnens Nødvendighed og aandelige Anfægtninger, men jeg tror, det var bare Hykleri; thi han sad og sov som en Steen, og altsaa har Andagten vel ikke været ret stor. Dog maa jeg i en vis Henseende undskylde ham, da, som jeg hører, de stakkels Folk paa Charlottenborg ikke høre til nogen egentlig Faare-Stie og have ingen Hyrde og betale ingen Præstepenge, som er meget bedrøveligt, og gør mig ret ondt for dem! Gud se i Naade til dem!

. . . . Naar Juel egentlig rejser, kan han endnu ikke saa nøje bestemme; i indkommende Uge sker det nok næppe, da han tænker at besøge Ryberg og Geheimeraad Bülow, men vist kan de vente at omfavne Deres Elskelige i den næste Uge . . . .«

De Portrætter fra Fredericia, som Bierfreund opregner, er sandsynligvis dem, Juel i Brevet til sin Hustru fortæller, at han fik Bestilling paa ved Bispevisitatsen. Raadmand Brun var en af Byens mest ansete Mænd, Madam Staal og Fru Hviid var hans Døtre og den sidstnævnte Fru Brun hans Svigerdatter, gift med Fabrikant Bertel Brun. Familien Bruns kvindelige Medlemmer har aabenbart været ivrige efter at blive forevigede ved Juels Haand, men hurtigt er det gaaet. Bispevisitatsen var den 23. Juli, og Juel skriver til sin Hustru, at han agter at blive i Fredericia til den 26. eller 27, saa at de 5 Portrætter er fremstillet paa 3 Dage.

Fra Fredericia rejste Juel til Billeshave, hvor han i Dagene indtil den 31. Juli malede Portrætter af Kammerjunker Hans Rudolf Juel og hans Hustru Francisca f. Schaffalitzky de Muckadell. Den 31. var han atter i Ronæs, og den 1. August rejste han videre til Wedelsborg, hvor Bierfreund skriver, at han i det mindste skulde male tre Portrætter, maaske flere; den 7. August finder vi ham atter i Ronæs, hvor han i Udby Kirke stod Fadder til Bierfreunds nyfødte Søn.

Foruden de nævnte Portrætter omtaler Bierfreund, at Juel malede en Kammerraad Hansen (hvem?), ham selv, hans Kone og lille Pige. Billederne af Præstefolkene beholdt Juel som Minde om sine Venner, men nogle Aar efter hans Død sendte hans Hustru dem som en Gave til Bierfreund, og han takker hende i et smukt Brev for dem[1].

[1] Eckersbergs Papirer; dat. 23. Juli 1806.

Portrætterne har sikkert alle været Pasteller, udførte paa Pergament. Bierfreunds Udtalelse om de opbrugte Pergamentstabletter og Juels Udtryk, at han havde paataget sig »at tegne« nogle Portrætter i Fredericia, synes at tyde paa det samme. De to af Billederne, som jeg har kunnet oplyse noget nærmere om, var netop Pasteller paa Pergament. Dette forklarer maaske ogsaa til en vis Grad, at Juel har kunnet fremstille en saa fabelagtig Mængde Portrætter i de Par Uger, Besøget paa Fyen varede.

Jens Juel vandt Venner allevegne, hvor han færdedes. Da Clemens et Par Aar efter Juels Død bragte Bierfreund et Stik af hans Portræt og seks andre Eksemplarer, som han maatte give til Juels Venner paa Egnen, skriver Bierfreund til Fru Juel[1], at de »strax blev ham frarevne«; fire af Familien paa Wedelsborg bønfaldt ham om at faa det; det femte fik Pastor Buch i Gamborg og det sjette Raadmand Brun i Fredericia.

Det skal endnu nævnes, at Jens Juels Kærlighed til sit fynske Hjem ikke blot gjaldt Slægt og Venner, men ogsaa Naturen. Gamborg ligger meget højt; tæt ved Kirkegaardsdiget laa endnu i Mands Minde den gamle Skole; derfra ser man ned over et meget couperet Terræn til Lillebælt med sine Fjorde og Bugter og de fynske Landtanger, der strækker sig langt ud i Vandet; mod nordvest ligger Hindsgavls smukke Skove og i Horisonten i Vest Jyllands bakkede Kyst.

Werlauff fortæller i sine Erindringer[2], at Jens Juel især yndede at male Landskaber, men at hans Kaar nødte ham til for det meste at beskæftige sig med Portrætter; og Weinwich siger i sin Kunsthistorie (trykt 1811), at Juel brugte Landskabsmaleriet som en Art Rekreation i sine ledige Timer. Man kan da gaa ud fra, at hans Landskabsbilleder fra Gamborg i dybeste Forstand er malede af Hjertets Lyst. Juel har malet en hel Række af disse, lige fra Billedet af Landsbyen, Kirken og Møllen og den vide Udsigt, som er signeret 1764, altsaa lige efter hans Hjemkomst fra Hamburg, til Maaneskinsstykket fra Snoghøj, malet 1787, der hænger paa Kunstmuseet.

Juels Glæde over disse Billeder fremgaar ogsaa af, at fire af dem hang paa hans Væg Side om Side med Portrætterne af hans Forældre og blev solgt paa Auktionen ved hans Død. De betegnes i Auktionskataloget: »Prospekt af Gamborg Kirke«, »Landskab af Egnen ved Gamborg i Fyen«, »Udsigt af Hindsgavl« og »Udsigt af Egnen ved Middelfart«. Det har ikke været muligt at finde, til hvem disse Billeder blev solgt, men Betegnelsen paa de to sidste synes at passe paa de to Landskaber af Juel, der findes i Thorvaldsens Museum, hvoraf det ene forestiller Udsigten fra Hindsgavls Have mod Syd over Fænø og Fænø Kalv til den jyske Kyst, og det andet Udsigten fra Udkanten af Hindsgavl Skov over Middelfart By til det smalle bugtede Strømløb mod Nord. Tilsammen giver de et Billede af hele Lillebælt med dets karakteristiske Kyster, den skønne Ramme om Jens Juels Barndomshjem.

HENNY GLARBO

[1] Eckersbergs Papirer; dat. 28. November 1804.

[2] Hist. Tidsskr. 4. R. IV.

ET MONOTYPI I KOBBERSTIKSAMLINGEN AF G. B. CASTIGLIONE

I det engelske tidsskrift »print collector's quaterly« for 1923 og 1925 har Augusto Calabi skrevet et par afhandlinger om monotypier af Giovanni Benedetto Castiglione. De ledsages af en fortegnelse over de kendte blade, der er spredt i forskellige samlinger og tilsammen udgør et antal af tyve. Disse artikler med afbildninger har gjort det muligt at fremdrage det her gengivne blad fra én af Kobberstiksamlingens mapper med ukendte blade og bestemme det som et monotypi af Castiglione.

Man ved meget lidt om denne interessante maler fra Genova, der fødtes i et af de første aartier af det 17. aarhundrede og døde i tiden omkring 1665. Han synes paa rejser i Italien at have modtaget indtryk baade af Caravaggios og Venetianernes kunst — særlig Jacopo Bassanos — og i sin fødeby tillige at have lært af Flamlænderne, især van Dyck, der jo en tid arbejdede i Genova. Hollænderne, navnlig Rembrandt, der saa nogenlunde var hans jævnaldrende, har ogsaa været ham bekendt. Alligevel er hans fantasifulde kunst personlig, peger ikke alene tilbage til forbilleder. Der er træk i hans raderinger,

der forudgriber det 18. aarh. og bringer Tiepolos navn paa læben.

Hans yndlingsmotiver er arkadiske eller bibelske scener med mange dyr, han behandler dem dels som maler dels som raderer. Hans nyeste biograf, Giuseppe Delogu (G. B. Castiglione detto il Grechetto, Bologna 1928) ser dog i monotypiet »la maggior gloria del Castiglione«.

Ved denne ejendommelige teknik, som i ældre tid han alene anvender, men som er blevet genoptaget eller genopfunden i nyere tid — Kobberstiksamlingen ejer fx. flere monotypier af Degas, der har gjort en hel række af dem — udføres billedet, med hjælp af en pensel, en træpind eller andre redskaber, i sværten paa metalpladen, uden at hverken gravering eller ætsning kommer til anvendelse[1]. Ved trykningen af pladen i kobbertrykpressen overføres i hvert fald det meste af sværten til papiret, saaledes at pladen kun kan give det ene aftryk (naar der tages ét til, vil dette kun give en bleg afglans af det første). Det fremstillede blad er med andre ord et tryk, eftersom det er frembragt ved pressens hjælp, men metoden er forskellig fra anden grafisk kunst derved, at det for denne karakteristiske, mangfoldiggørelsen ved trykning, er udelukket; her frembringes kun ét aftryk.

Af de 20 monotypier, man kender fra Castigliones haand, giver de 19 kompositioner med figurer, medens én, i jarlen af Leicesters samling, fremstiller et mandshoved med en orientalsk baret. Til dette, der er signeret, slutter vort blad sig som et sidestykke, omend det er større og i teknik mere beslægtet med andre af hans monotypier. At vort hoved, der er usigneret, virkelig er af Castiglione, fremgaar med fuldkommen sikkerhed af dets overordentlig levende og dristige behandling, dets lighed i motiv med det nævnte blad og med kunstnerens raderede orientalerhoveder, ogsaa med andre af hans raderede blade, fx. Diogenes (B. 21). Der skelnes mellem to grupper indenfor suiten af hans monotypier, én, i hvilken fremstillingen væsentligst er udført ved mørk tegning paa lys grund, én, i hvilken fremgangsmaaden er omvendt, omtrent som i mezzotinto-blade. Orientaler-hovedet hos jarlen af Leicester hører til den første gruppe, vort til den anden. Her er altsaa begyndelsesstadiet den dybbrune grund; med pensel og en eller anden pind — maaske penselskaftet — er hovedet formet i lys ud af den mørke grund. Aftoningen fra det fløjelsdybe mørke til det rene lys i linierne, gennem et par halvtoner i skæg og ansigt, er mesterlig.

Vort blad er regelmæssigt beskaaret, saa at der hverken findes pladerand eller nogen hvid margin. Dets højde er 235, bredden 196 mm.

LEO SWANE

[1] I Chronik für vervielf. Kunst 1891 giver S. R. Koehler en morsom skildring af den gentagne »opfindelse« i vor tid af denne teknik.

LÆSNING AF BREV FRA TOLDEREN I HELSINGØR HANS PEDERSEN TIL CHRISTIERN II, OMHANDLENDE »MESTER MECHIL«

Myn ydmyge plictige vnderdanige tro tiennisthe eder naadis verdughedh nw och altidh forscreffuidh meth Gudh. Kære naaduge herre verdis eders naade ath vide, ath jegh sender nw til eders naade then malere som eder naade screff migh til om j dagh, mester Mechil. Jegh haffde platz ath jegh kwnne spøriæ hanum op, som eder naadis smasyn wel wedh. Och sender jegh eder naade then karl, som kom vdh aff Jherusalem, som jegh sagde eder naadhe systh aff her i byen. Eder naadis smaasyn wedh wel hvor han liger til herbers i Køpnehaffn. Kære herre sender jegh och nw til Køpnehaffn j dagh met en skude paa eder naadis vegne tho læster tiære och ith ackere och en kabel, som jegh lodh tage her op til vrack paa eder naadis vegne. Kære herre, syer och tesse mend, ath eder naadis herold her Dauidh er wentindis fran Rævel meth the førsthe schiff her kommer østen aff och haffuer en vel xxx Ritzer meth sigh, som thenne malere ydder mere wedh ath sye eder naade aff, thy han kommer fran Ræwel. Her meth eder naadis werdughedh liff och siæl och althet som eder naade wel wil, befallindis then alsommectugesthe Gudh at vare meth eders naade til ewigh tidh. Screffuidh j Helssingør, torsdagen nesth fore pintze søndagh anno Dominj Mdxiiij.

Eder naadis ydmige tienere Hans Persøn j Helsingør.

(Det kursiverede angiver Læsningen af Forkortelser. Jegh haffde platz = Jeg havde Besvær. Smaasyn = Smaasvend, Ritzer = Russere).

MINDRE MEDDELELSER

I August 1928 døde Maleren H. V. Westergaard, der siden 1904 havde været knyttet til Museet som Medhjælper hos Konservatoren ved Maleri- og Kobberstiksamlingen.

Westergaard havde meget store Evner for sit Fag, besad Erfaring som Tegner og Raderer, og det var derfor altid med Tryghed, Museet kunde betro ham særlig Restaureringen af Haandtegninger og Kobberstik, et Arbejde, der kræver stor Behændighed og Øvelse.

Ogsaa som den elskværdige og kultiverede Kollega vil han savnes.

Museet har i Løbet af de sidste Aar faaet Raadighed over to Legater af særlig Karakter, idet disse er bestemte til Uddeling som Stipendier til Malere efter Museets Indkøbskomite's Afgørelse.

Det ene er oprettet af afdøde Frøken Emma Claudine Dorothea Clausen under Navn af »Maleren P. A. Schous Mindelegat«. Det uddeles med 750 Kr. hvert Aar »som Støtte og Opmuntring til en ældre, ikke under 45 Aar gammel Mand, som er malende Kunstner og stadig arbejder, og hvis økonomiske Kaar er smaa, trods betydelige Evner. Fortrinsvis kommer den i Betragtning, som f. Eks. paa Grund af sin Ejendommelighed vanskelig har kunnet vinde det store Publikums Yndest, men gennem hvis Arbejde Legatbestyrelsen ser en virkelig og ualmindelig Kunstnernatur«.

Det andet Legat er stiftet af afdøde Kunsthandler C. Foltmar under Navn af »Kunsthandler Foltmars Rejsestipendium« og uddeles med 950 Kr. aarligt »til en yngre Mand, som er arbejdende dansk

Kunstmaler, og som efter Legatbestyrelsens Skøn gennem Arbejder, der har været offentligt udstillede, har vist virkelige Evner. Beløbet tildeles ham som Rejsestipendium, enten til Rejser i Indlandet, for at han kan samle Studier til særlige Arbejder indenfor sine Evners naturlige Omraade, eller som Bidrag til Bekostningen ved et Studieophold i Udlandet«.

Begge Legater uddeles uden Indkaldelse af Ansøgninger.

Da Anvendelse af Museets Midler til ren Understøttelse af Kunstnere jo er ganske udelukket, hvor meget det end i mange Tilfælde kunde føle sig opfordret til at træde hjælpende til, har det været det særlig velkomment at faa disse Legatmidler til Disposition.

Den stadige, glædelige Vækst af Museets Samlinger har paa den anden Side gjort den Mangel paa Plads, Maleri- og Skulptursamlingen (og for den Sags Skyld ogsaa Kobberstiksamlingen) i mange Aar har lidt under, endnu mere pinlig. Særlig efter at Willumsens »Det store Relief« er blevet opstillet, er Forholdene blevet meget forværrede. Der henstaar i Museets Magasiner et stort Antal Kunstværker, der efter deres Betydning har Krav paa stadig at være udstillede. At udlaane disse til vore Provinsmuseer er ugørligt, da de maa forblive i Museumsbygningen for i givet Tilfælde at kunne fremvises og anvendes ved Forandringer af Ophængning og Opstilling.

Statens vanskelige finansielle Situation. har hidtil gjort det umuligt endda blot nogenlunde at raade Bod paa disse meget uheldige Forhold. Ikke engang til Bygning af en lignende Sal som den, Ingeniør Rump har bekostet opført til sin Gave af moderne fransk Kunst, har det været muligt at opnaa de fornødne Midler. Særlig Billedhuggerkunsten har efter den Fordeling af Museets Lokaler, der i det store og hele har været gældende siden Museumsbygningen blev taget i Brug, været ilde stedt. Det smukke Haveanlæg foran Museet var vel en meget stor Vinding, men skulde ikke gærne overfyldes, og det er heller ikke enhver Skulptur, der taaler at staa i det Fri.

Ikke mindst den danske Kunst har Krav paa, at der i Løbet af de nærmeste Aar — paa den ene eller anden Maade — gennemføres en Ordning, hvorved Maleri- og Skulptursamlingens Pladsforhold udvides endda meget betydeligt.

Ingen Omflytning eller Udskydning af Kunstværker vil, særlig hvis Samlingerne skal bevare deres historiske Ordning, have mere end ganske forbigaaende Betydning.

Af meget forskellige Grunde har de sidste tre Bind af Kunstmuseets Aarsskrift hvert omfattet flere Aargange. Det er Hensigten snarest muligt igen at lade det udkomme med et Bind for hvert enkelt Aar.

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

N. A. Abildgaard: Høstmand. Tegning. Kobberstiksamlingen ..... Titelbladet
Portræt af Carl Jacobsen. Efter Fotografi V
Saakaldt Brutus. Romersk Broncehoved. Konservatorpaladset. Rom 1
Saakaldt Ennius. Vatikanet 2
L. Norbanus Sorex. Neapel 3
Portræt af en ung Græker. München, Residensen 4
Romer i Himation. Glyptoteket Nr. 528 5
Etruskisk Broncestatue, saakaldt Arringatore, Florens 6
Mønt fra Aar 65 f. Kr., forestillende M. Aemilius Lepidus kransende Ptolemaios 201 f. Kr. 7
Mønt fra ca. 90 f. Kr. Romersk General kranser en himationklædt Mand 7
Ung Romer. Glyptoteket Nr. 559 9
Romer fra Republikens Tid. Glyptoteket Nr. 555 9
Romer. Glyptoteket Nr. 558 9
Romer fra Republikens Tid. Glyptoteket Nr. 563 9
Romersk Bonde. Glyptoteket Nr. 561 11
Romersk Bonde. Glyptoteket Nr. 570 11
Romersk Bonde. Glyptoteket Nr. 565 11
Romersk Matrone. Glyptoteket Nr. 579 11
Romersk Matrone. Glyptoteket Nr. 574 12
Romersk Portræthoved i Turin 13
Romer efter Ligmaske. Glyptoteket Nr. 555a 14
Kalkstenshoved i Palestrina 15
C. Septumius' Gravsten. Glyptoteket Nr. 556 16
Romer. Neapel 17
Romersk Statuegruppe. Palazzo Barberini. Rom 21
Romerinde fra 4. Aarh. e. Kr. Glyptoteket Nr. 680a 23
Romerinde fra Hadrians Tid. Glyptoteket Nr. 680 23
Romerinde. Glyptoteket Nr. 680b 24
Romerinde. Glyptoteket Nr. 680c 24
Romerinde fra ca. 300 e. Kr. Glyptoteket Nr. 762 25
Romerinde fra ca. 300 e. Kr. Palazzo Doria, Rom 25
Romersk Kvindeportræt fra 4. Aarh. e. Kr. Leiden 26
Romersk Kvindehoved fra 4. Aarh. e. Kr. Louvre 27
Romerinde fra 4. Aarh. e. Kr. Eremitage-Museet, Leningrad 28
Romerinde fra Trajans Tid. Glyptoteket Nr. 662 29

Romerinde fra Trajans Tid. Glyptoteket Nr. 670 30
Kvindebuste fra Trajans Tid. Kapitolinske Museum 30
Kvindehoved fra Trajans Tid. Museet i Kassel 31
Romerinde fra Trajans Tid. Glyptoteket Nr. 667 32
Romer fra 4. Aarh. e. Kr. Glyptoteket Nr. 770 32
Senromersk Kejser. Kolossalhoved. Konservatorpaladset, Rom 33
Den saakaldte hl. Helena. Glyptoteket Nr. 773 34
Hoved af byzantinsk Kejser. Glyptoteket Nr. 771 34
Byzantiner. Glyptoteket Nr. 775 35
Saakaldt Vitellius. Venezia 36
Bekendt Romer. Glyptoteket Nr. 571 37
Bekendt Romer. Uffizierne, Florens 38
Hoved i Privateje i Mexiko 39
Corbulo. Louvre 40
Corbulo. Leningrad 41
Bekendt Romer. Glyptoteket Nr. 655 41
Saakaldt Galba. Louvre 43
Romer fra Claudius' Tid. Glyptoteket Nr. 599 44
Saakaldt Servilia. Glyptoteket Nr. 602 45
Romersk Gemme 45
Profilbillede af Glyptotekets Nr. 599 46
Romer fra Hadrians Tid. Glyptoteket Nr. 658 47
Buste i Holkham Hall, England 48
Buste, tidl. i Roselló's Eje. Paris 49
Marcus Aurelius' Mor (?). Glyptoteket Nr. 694 50
Faustina den ældre. Vatikanet 50
Kvindehoved. Hannover 51
Kvindeportræt. Madrid 52
Kvindeportræt. Florens 53
Bekendt Romer. Glyptoteket Nr. 774 54
Kejser Maximinus Thrax. Glyptoteket Nr. 744 54
Romersk Mandshoved fra 3die Aarh. e. Kr. Berlin 55
Tizian: Portræt af en ubekendt Mand. Kunstmuseet 56
— Portræt af Kardinal Granvella. Besançon 59
— Selvportræt. Berlin. Udsnit 60
— Mandsportræt. Kunstmuseet. Udsnit 61
— Detail af Selvportræt. Berlin 62
— Detail af Portræt. Kunstmuseet 63
— Portræt af Pier-Luigi Farnese. Neapel 65
Arent van Wynnendale: Dronning Elisabeths Sarkofag. Tegning 71
— Epitafium over Dronning Elisabeths Sarkofag. Tegning 73
Ba'aljatons Gravstele. Glyptoteket 80
Ba'al's Gravstele fra Amrit 82
Jehaumeleks Gravstele fra Byblos 83
Stele fra Umm el-Amed. Louvre 84

Portrætstele fra Tyrus. Louvre 84
Relief fra Sidon, Konstantinopel 85
Relief. Cabinet des Médailles, Paris 86
Brudstykke af Stele fra Umm el-Amed. Louvre, Paris 87
Detail af Bá'aljatons Gravstele. Glyptoteket 88
Ahiramsarkofagen fra Byblos 89
Relief fra Umm el-Amed 91
Portrætstele fra Umm el-Amed 94
Eugène Delacroix: George Sand og Chopin. Tegning. Louvre 95
— Portræt af George Sand. Ordrupgaard 99
— Portræt af Chopin. Louvre 101
Claus Berg: Christus som Smertensmand. Kirken i Løgumkloster 109
— Krucifiksfigur fra Oksbøl Kirke. Mus. paa Sønderborg Slot 112
— Figurer fra en Altertavle i Sandager Kirke. Midtfiguren i Kirken, Fløjfigurerne i Nationalmuseet 113
— Maria med Barnet. Fra Rødding Kirke. Kunstindustrimuseet i Flensborg 116
— De titusind Kristnes Martyrium. Voldby Kirke 117
J. F. Willumsen: Det store Relief. Kunstmuseet 120
— Figurer fra det store Relief. Kunstmuseet 123
— Figurer fra det store Relief. Kunstmuseet 125
Facsimile af Brev af 1. Juni 1914 fra Tolderen i Helsingør til Chr. II. Rigsarkivet 128
Mester Michiel: Portræt af Christiern II. Kunstmuseet 130
— Mandsportræt. Kunsthandelen, Berlin 131
— Dameportræt. Wien 133
Sydtysk ca. 1490. Kristus segner under Korset. Tegning. Kobberstiksamlingen. 137
Sydtysk ca. 1490. Draperistudier. Tegninger. Privateje, Crefeld og Städelsches Inst. Frankfurt a. M. 138
Sydtysk ca. 1490. Sørgende Maria. Tegning. Louvre 139
Sydtysk ca. 1490. Tegning af en Bebudelsesfremstilling. Louvre 141
Sydtysk ca. 1490. Maria med Barnet og den hellige Anna. Tegning, Basel 143
Hans Holbein d. Æ.: Kvindeportræt. Tegning. Kobberstiksamlingen 144
— Kvindeportræt. Tegning. Louvre 142
Hans Baldung Grien: Luthspillende ung Dame. Tegning. Kobberstiksamlingen 147
Hans von Kulmbach: Martyrscene. Tegning. Kobberstiksamlingen 149
Hans Brosamer: Bibelillustration. Tegning. Kobberstiksamlingen 151
— Bibelillustration. Tegning. Kobberstiksamlingen 152
— Bibelillustration. Tegning. Kobberstiksamlingen 153
— Træsnit af Luthers lille Catechismus 154
Florentinsk, Midten af 14. Aarh. Den hellige Jomfru i Afmagt ved Kristi Grav. Kunstmuseet 156
Florentinsk, Midten af 14. Aarh. Piéta. Kaiser Friedrich Mus. Berlin 161
Florentinsk, Midten af 14. Aarh. Kristi Fødsel. Ph. Lehmanns Saml., N. York .. 163
Bernardo Daddi: Scener af Legenden om det hellige Bælte. Prato 164
Andrea Orcagna: Sørgescene ved en Konges Baare. Florens 165

Florentinsk, Midten af 14. Aarh. Maria med Barnet. Ph. Lehmanns Saml., N.York 167
Det Karel v. Manderske Familiebillede. Kunstmuseet 176
Kölnsk, Beg. af 15. Aarh. Den hellige Kristoffer med Kristusbarnet. Kunstmuseet 178
J. B. Perronneau: Portræt af Konsul i Bordeaux F. Hansen de Lilliendahl. Kunstmuseet 180
Joseph Vernet: Aftenlandskab. 1770. Kunstmuseet 181
C. W. Eckersberg: En Kaperskonnert, der undløber en den forfølgende Fregat. Kunstmuseet 184
C. Köbke: Parti af den nordre Kastelbro. Kunstmuseet 185
C. W. Eckersberg: Prospekt i Lyngby. Kunstmuseet 186
Jens Juel: Dronning Caroline Mathilde. 1769. Kunstmuseet 189
Jørgen Sonne: St. Hans Blus ved en Kæmpehøj. Kunstmuseet 191
Michael Ancher: Pigen med Solsikkerne. Kunstmuseet 192
Vilh. Hammershøi: Nøgen kvindelig Model. Kunstmuseet 193
Nic. Lancret: Høstfolk. Tegning. Kobberstiksamlingen 197
A. del Sarto: Studietegning til en af Freskerne i Scalzo. Kobberstiksamlingen. 199
Nederlandsk: Studie til en Madonna ved Korsets Fod. Tegning. Kobberstiksamlingen 201
A. Watteau: Studie af en Savoyard. Tegning. Kobberstiksamlingen 203
Ed. Manet: Dame liggende paa en Strandbred. Tegning. Kobberstiksamlingen. 204
Corn. Höyer: Dame ved et Spinet. Skitsebogsblad. Kobberstiksamlingen 205
G. B. Castiglione: En Orientaler. Monotypi. Kobberstiksamlingen 217

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, N. A., 187, 200.
Aldegrever, 153.
Ancher, Anna, 195, 204.
Ancher, Michael, 192*, 194, 204.

Bache, Otto, 206.
Baldung, kaldet Grien, Hans, 146—147*.
Bassano, Jacopo, 217.
Benvenuti, Pietro, 202.
Berg, Claus, 109—117*.
Berg, Magnus, 201.
Bernini, Giovanni Lorenzo, 126.
Bindesbøll, Thorvald, 204.
Bissen, H. V., 196.
Bjerre, Niels, 204.
Bloch, Carl, 202.
Brosamer, Hans, 151—155.*
Bøggild, Mogens, 196.

Campagnola, Domenico, 198.
Camuccini, 202.
Caravaggio, 217.
Castiglione, Giovanni Benedetto, 217—218*.
Cennini, Cennino, 170—175.
Cézanne, Paul, 200.
Christiansen, Poul, 194.
Clemens, J. F., 206, 216.
Corot, Camille, 97.
Daddi, Bernardo, 157, 160, 162, 164*, 166, 168.
Daddi, Daddo, 166.
Danneskjold-Samsøe, S., 205.
Daubigny, Ch. F., 200.
Daumier, H., 200.
Dedelinc, Philip, 72.
Dedelinc, Willem, 72, 73, 75.
Degas, Edgar, 218.
Delacroix, Eug., 95—108*, 200.
Donatello, 39.
Dorph, N. V., 187.
Dreyer, Dankvardt, 202.
Dutilleux, Constant, 97, 98.
Dyck, A. van, 217.
Dürer, Albert, 148, 150.

Eckersberg, C. W., 174, 184—185*, 186*, 190, 194, 201, 202, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216.
Engstrøm, Leander, 121, 122.
Erichsen, Erich, 206.
Estvad, Leo, 206.
Eugen, Prins af Sverige, 183.

Feidias, 6.
Füssli, 200.

Gaddi, Agnolo, 169.
Gaddi, Taddeo, 166.
Gibson, J., 202.
Giersing, Harald, 195, 205.
Giorgione, 57.
Giovanni da Milano, 166.
Gossaert, Jan, kaldet Mabuse, 68—70, 72, 76—79, 129, 134.
Greco, El, 55.

Haelwegh, A., 201.
Hammershøi, Vilhelm, 193*, 195.
Hansen, Constantin, 186. 202.
Hansen, Ernst, 206.
Hansen, Johannes, 196.
Hansen, Peter, 194.
Hartmann, Oluf, 195.
Heere, Jan myn, 74, 77.
Heide, Henning von der 110.
Hein, Einar, 187.
Helsted, Axel, 202.
Henning, Gerhard, 196.
Herman de Cologne, 179.
Hermann, Mester, 178, 179.
Holbein d. y., Hans, 143, 145.
Holbein d. æ., Hans, 142—146*.
Høyer, Cornelius, 201, 205*.
Isakson, Karl. 183.
Iversen, Kræsten, 195.

Jacobsen, Georg, 187.
Jensen, Axel P., 195.
Jensen, Karl, 187.
Johansen, P. W., 206.
Johansen, Viggo, 184, 185.
Jordaens, Jacob, 200.
Juel, Jens, 188—190*, 201, 207—216.

Karsten, Ludvig, 183, 206.
Krohg, Christian, 183.
Kulmbach, Hans Suess von, 148—150*.
Kyhn, Vilhelm, 184, 185.
Købke, Christen, 184, 185*, 186, 187, 202.
Kølle, C. A., 187.

Lancret, Nicolas, 197*, 198.
Larsen, Johannes, 204, 206.
Lassalle-Bordes, 103, 104, 108.
Lawrence, Thomas, 104, 200.
Lofthus, Arne, 183.
Lundstrøm, Vilhelm, 195.

Maillol, Aristide, 201.
Mander III, Karel van, 176*, 182—183.
Manet, Edouard, 200, 204*.
Marstrand, Wilhelm, 184, 185, 186, 187, 190.
Matisse, Henri, 201.
Mechil, Mester, se Michiel.
»Meister der Coburger Rundblätter« (se ogsaa »Skitsebogsmesteren«), 138.
»Meister des Hausbuches« 138.
Meyer, Ernst, 193.
Michiel (Michel flamenco), 129—136*, 219.
Munch, Edvard, 183.

Nardo di Cione, 166.
Nattier, Jean Marc, 200.
Nielsen, Ejnar, 205.
Nielsen, Hans, 115.
Nielsen, Kai, 196, 205.
Niss, Thorvald, 187.
Nuzi, Allegretto, 166, 168.

Orcagna, Andrea, 164, 165*.
Orley, Bernard van, 129.
Oudry, J.-B., 200.

Paulsen, Julius, 195.
Perronneau, J. B., 179—181*.
Philipsen, Theodor, 204.
Polykleitos, 6.
Protagoras, 7.

Rathsack, Svend, 196.
Rembrandt, 182, 200, 217.
Riepenhausen, 202.
Roed, Holger, 202.
Roed, Jørgen, 187, 202.
Roselló, 49, 50.
Rubens, P. P., 108.
Rude, Olaf, 195.
Rørbye, Martinus, 184, 185.

Sarto, Andrea del, 198, 199*.
Schardt, Johan Gregor van der, 61.
Schongauer, Martin, 138, 139, 140, 141, 142.
Schou, P. A., 219.
Segonsac, Dunoyer de, 201.
Signac, Paul, 105
»Skitsebogsmesteren«, 139, 140.
Skovgaard, Joakim, 121, 184, 185.
Skovgaard, Niels, 195, 204.
Skovgaard, P. C., 184, 185, 187, 202.
Smidth, Hans, 195.
Smytere, Jan de, 74—78.
Sonne, Jørgen, 191—193*.
Stefánsson, Jón, 183.
Stefánsson, Kristín Jónsdóttir, 183.
Stæhr-Nielsen, Erik, 205.
Sveinsdóttir, Juliana, 183.
Syberg, Fritz, 194, 204.
Søndergaard, Jens, 195.
Sørensen, Anders, 115.
Sørensen, Henrik, 183.

Therkildsen, Michael, 187.
Thorvaldsen, Bertel, 202.
Tiepolo, Giovanni Battista, 218.
Tiepolo, Giovanni Domenico, 183.
Tintoretto, 65.
Tizian, 57—66*, 177.
Toulouse-Lautrec, Henri de, 200—201.

Utrillo, Maurice, 201.

Vermehren, Frederik, 193—194.
Vernet, Joseph, 181—182*.
Veronese, Paolo, 105, 108.

Watteau, Antoine, 198, 203*.
Wauters, Emile, 197, 200.
Weie, Edvard, 195, 205.
Werenskiold, Erik, 206.
Westergaard, H. V., 219.
Wiedewelt, Johannes, 202.
Wilhelm, Mester, 178.
Willumsen, J. F., 118—126*, 187, 195, 220.
Wuchters, Abraham, 182.
Wynnendale, Arent van, 70, 71*, 72, 73*, 78.

Zahrtmann, Kristian, 204.
Zeuthen, Ernst, 195.
Zittoz, Michiel, 135.

RETTELSER:

Side 42, Linje 4 fra neden: Piazzo, læs Piazza.
— 154, Linje 8 fra neden: Cathecismus, læs Catechismus.
— 183, Linje 5 fra neden: Krogh, læs Krohg.

33.00191

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4136